



Die illustrierten Historienbücher des XV. ...

Leo Baer


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Leo Baer

Die illustrierten Historienbücher

des 15. Jahrhunderts



Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte des Formschnittes von

Leo Baer Dr. phil.

Straßburg im Elsaß 1903
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)

MEINEM VATER

SIMON LEOPOLD BAER

GEWIDMET.

VORWORT

Durch die vorliegende Studie, die ich in ihrem ersten Teile als Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Grossherzogl. Bad. Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg eingereicht habe, wird der Versuch gemacht, die wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Historienillustration im 15. Jahrhundert zur Darstellung zu bringen.

Was die Auswahl der in diesem Zusammenhange zu betrachtenden Formschnittbücher betrifft, so bin ich dabei im Allgemeinen von dem Prinzipe ausgegangen, mich auf die wirklich wissenschaftlich, wenigstens relativ, wertvolle Darstellungen der weltlichen Geschichte enthaltenden Illustrationswerke zu beschränken, ohne die öfters in der mittelalterlichen Sprache auch mit «historie» bezeichneten, zahlreichen Romane, Legenden und Sagen zu berücksichtigen; nur dort, wo wegen der ikonographischen Verwandtschaft der Formschnitte eine strenge Scheidung für das Resultat der Untersuchung von Nachteil gewesen wäre, wie bei den frühen Augsburger Formschnittbüchern, habe ich in diesem Punkte weniger rigoros verfahren zu müssen geglaubt. Dagegen habe ich von vornherein die Produkte der geistlichen Litteratur, besonders die Kirchengeschichte und die zahlreichen Legenden, ausgeschieden, da die Illustrationen derselben einem für sich abgeschlossenen, freilich auch sehr interessanten und beachtenswerten, Kreise angehören. Chronologisch habe ich endlich mit dem Jahre 1501 meinen Untersuchungen ein Ziel gesetzt, wozu mich die Ueberzeugung veranlasste, dass mit diesem Zeitraume zugleich eine besondere Entwicklungsphase des Illustrationswesens ihren Abschluss gefunden habe.

Aber auch auf diesem, in dem eben Gesagten näher bezeichneten, beschränkten Gebiete, war eine lückenlose Vollständigkeit nicht zu erreichen. Jeder, der sich jemals mit der Erforschung der Inkunabeln beschäftigt hat, wird es erfahren haben, wie schwierig, ja fast unmöglich es ist, jene in den Bibliotheken, teilweise als Unica, sorgsam gehüteten, in allen Ländern zerstreuten Schätze aufzufinden und mit einander zu vergleichen, dass die Arbeit, selbst wenn man dem Gebiete seiner Forschung noch so enge Grenzen setzt, immer Stückwerk bleiben muss. — Vor allem besitzen wir immer noch keinen, auch nur annähernd vollständigen Katalog aller Inkunabeln: Hain's, in seinem typographischen Teile freilich vorzüglich gearbeitetes, Buch und auch der erst kürzlich von Copinger** verfasste Nachtrag dazu enthalten nur unvollständige und ungenaue Angaben über die Formschnitte; ebenso sind Nachweise über die Aufbewahrungsorte der Inkunabeln nur in ungenügendem Masse vorhanden.*

** Hain. L. Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ab annum MD etc. Leipzig und Paris 1826—38. 8°.*

*** Copinger, W. A. Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum. London 1895—1902. 8°.*

Wenn ich trotzdem der Ueberzeugung Ausdruck verleihen kann, dass ich wenigstens nichts wichtiges bei meinen Untersuchungen übergangen habe, so verdanke ich das dem Entgegenkommen zahlreicher Bibliotheksvorstände, die mir in bereitwilligster Weise die ihrer Obhut anvertrauten Inkunabeln zur Verfügung stellten und meine Arbeiten durch Mitteilungen in jeder Weise gefördert haben. Den Vorständen folgender Bibliotheken bin ich in dieser Hinsicht zu aufrichtigem Danke verbunden: Der K. Oeffentl. Bibliothek in Bamberg, der Universitätsbibliothek in Basel, Königl. Bibl. in Berlin, des K. Kupferstichkabinetts in Berlin, der Stadtbibl. in Bern, K. Universitätsbibliothek in Bonn, Stadtbibliotheken von Braunschweig und Breslau, Bibliothèque Royale in Brüssel, Stadtbibliothek in Cöln, Grossherz. Hofbibliothek in Darmstadt, Fürstl. Fürstenstein'schen Bibl. in Donaueschingen, K. Oeffentl. Bibl. in Dresden, Stadtbibliothek in Frankfurt a. M., Bibl. de l'Université de l'Etat in Gent, Herzogl. Bibliothek in Gotha, Bibliothek der Rijks-Universität in Groningen, Kgl. Bibliothek im Haag, Stadtbibliothek in Hamburg, K. K. Universitäts-Bibl. in Innsbruck, Gr. Badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe, Universitätsbibl. in Königsberg, Stadtbibl. in Leipzig, Bibl. des Brit. Museums in London, K. Bayr. Hof- und Staatsbibl. in München, Bibl. des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Bodleian Library in Oxford, Bibliothèque nationale in Paris, K. K. Universitätsbibl. in Prag, Universitätsbibliothek in Rostock, Stiftsbibl. in St. Gallen, Kantonsbibl. in Solothurn, Kais. Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg, K. Oeffentl. Bibl. in Stuttgart, Universitätsbibl. in Tübingen, Bibl. der Universität in Utrecht, K. K. Hofbibliothek in Wien, Herzogl. Bibl. in Wolfenbüttel, Universitätsbibl. in Würzburg, Stadtbibl. in Zürich. Dass die Herren Bibliothekare der Grossh. Bad. Universitätsbibliothek in Heidelberg mir den Verkehr mit den übrigen Instituten in der zuvorkommendsten Weise erleichtert haben, möchte ich an dieser Stelle mit pflichtschuldigstem Danke hervorheben.

Die wichtigsten Ergebnisse meiner Studien verdanke ich meinem Aufenthalte an der K. Bayr. Hof- und Staatsbibliothek in München. Wenn ich, wie so viele andere Forscher auf dem Gebiete der Inkunabelkunde, gerade diese Bibliothek zum Ausgangspunkte meiner Untersuchungen machte, so veranlasste mich dazu nicht nur die selten reiche Sammlung, die dort in einem Institute vereinigt ist, sondern vor allem die aussergewöhnlich liebenswürdige Unterstützung des Herrn Direktor Geh. Rat Prof. Dr. v. Laubmann, der mir in weitgehendstem Masse die ausserordentlichen Schätze der Bibliothek zur Verfügung stellte. Ich ergreife gerne die Gelegenheit, ihn an dieser Stelle meines verbindlichsten Dankes und meiner aufrichtigen Hochachtung zu versichern.

Dass es möglich war, diese Darlegungen durch zahlreiche Illustrationen zu erläutern, verdanke ich der bereitwilligen Unterstützung der Verlagsbuchhandlung J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), wie auch dem uneigennützigen Entgegenkommen des Herrn Christian, Directeur de l'Imprimerie Nationale in Paris, der mir eine Anzahl schöner Clichés zu diesem Zwecke zur Verfügung stellte. Die Nachbildung von Originalen des K. Kupferstichkabinetts in Berlin, der K. Bayr. Hof- und Staatsbibliothek in München und der Kantonsbibliothek in Solothurn wurde mir in der liberalsten Weise gestattet.

Frankfurt a. M., Oktober 1902. *Leo Baer.*



INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITTERATUR UND DER ZU IHRER ANFÜHRUNG GEBRAUCHTEN ABKÜRZUNGEN[1].

A. TYPOGRAPHISCHE UND KUNSTHISTORISCHE HANDBÜCHER[2].

Académie des sciences et lettres de Montpellier s. Renouvier.

Bartsch, A. Le peintre-graveur. Nouvelle édition. Leipzig 1854—70. 8°.

(Biagi, Guido). Per la Storia del libro in Italia nei Secoli XV e XVI. Notizie raccolte a cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Firenze-Venezia-Roma 1900.

Bibliothèque internationale de l'art s. Delaborde.

Brunet, I. Ch. Manuel du libraire et de l'amateur de livres. 5e édition. Paris 1860—65. 8°.

Deschamps, Supplément au Manuel de libraire. Paris 1875. 8°.

Brunet, I. Chr. La France littéraire au XVe siècle. Paris 1865. 8°.

Bucher, Br. Geschichte der technischen Künste. Stuttgart 1875. 8°. I. S. 357: Lippmann, Fr. und Bucher, Br.: Formschneidekunst.

Butsch, A. F. Bücherornamentik der Renaissance. Leipzig 1878—81. Fol.

Campbell, M. F. A. G. Annales de la typographie néerlandaise au XVe siècle. La Haye 1874 (Suppl. 1878, 1884, 1889, 1890). 8°.

Chatto, U. A. and Jackson, I. A. Treatise on Wood-Engraving, London 1869. 4°.

Christian, M. A. Origines de l'imprimerie en France, conférences faites le 25 juillet et 17 août 1900. Paris 1900. 4°.

(Die) Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert. Leipzig 1862 ff. 8°.

Claudin, A. Histoire de l'imprimerie en France au XVe et XVIe siècle. I, Paris 1901. II, Paris 1902. Fol.

Conway, W. M. The Woodcutters of the Netherlands in the Fifteenth Century. Cambridge 1884. 8°.

Copinger, W. A. Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum. B. II London 1898, B. III London 1902[3]. 8°.

Delaborde, H. La gravure. Paris. 8°.

Delaborde, H. La gravure en Italie avant Marc-Antoine (1452—1505). Paris et London. 4°. S. 193 ff. (Bibliothèque internationale de l'art).

Deschamps s. Brunet.

---

[1] Die Abkürzungen sind gesperrt gedruckt.

[2] Die Spezial-Litteratur wird an ihrem Orte angeführt.

[3] Diesen kurz vor der vollendeten Drucklegung des vorliegenden Werkes erschienenen Band konnte ich nur bei dem letzten Teile des «Anhanges» berücksichtigen.

Didot, A. F. Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris 1863. 8⁰.

Dutuit, E. Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1881—88. 4⁰.

E b e r t, Fr. A. Allgemeines bibliographisches Lexikon. Leipzig I. 1821, II. 1830. 4⁰.

Ebert, Fr. A. A General Bibliographical Dictionary from the German. Oxford 1837. 8⁰.

Goedeke, K. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Bd. I. Dresden 1884. 8⁰.

Grässe, I. G. Th. Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique. Dresde 1859—69. 4⁰.

H a e b l e r, K. The Early Printers of Spain and Portugal. London 1897. 8⁰. (Illustrated Monographs of the Bibliographical Society IV).

Haebler, C. Typographie ibérique du quinzième siècle, reproduction en facsimilé de tous les caractères typographiques employées en Espagne et en Portugal jusqu'à l'année 1500, avec notices critiques et biographiques. La Haye et Leipzig 1901. Fol.

Haebler, C. Bibliograféa Ibérica del siglo XV, enumeracion de todos los libros impresos en España y en Portugal hasta el año de 1500. La Haye y Leipzig 1901. Fol.

H a i n, L. Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur. Stuttgartiae et Lutetiae Parisiorum. 1826—38. 8⁰.

H a i n - C o p i n g e r. Copinger, W. A. Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum. London 1895. 8⁰. B. I.

(H a r r i s s e). Bibliotheca Americana Vetustissima. A Description of Works Relating to America Published Between the Years 1492 and 1551. New-York 1866. 4⁰.

H o l t r o p, M. Monuments typographiques et xylographiques des Pays-Bas au XVᵉ siècle. La Haye 1868. Fol.

Humphreys, H. N. Masterpieces of the Early Printers and Engravers. London 1870. Fol.

Janitscheck, H. Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. 4⁰ (Geschichte der deutschen Kunst III).

Lecoy de la Marche. Les manuscrits et la miniature. Paris 8⁰. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts publiée sous la direction de M. Jules Conte. ed. Quantin).

Linton, W. L. The Masters of Wood-Engraving. London 1889. Fol.

L i p p m a n n, Fr. Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen III und V).

L i p p m a n n, Fr. Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert (Separatabdruck). Berlin 1885. 4⁰.

Lippmann, Fr. The Art of Woodengraving in Italy in the Fifteenth Century. English edition with extensive corrections and additions, which have not appeared in the german original. London 1888. 4⁰.

Lützow, G. v. Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891. 4⁰ (Geschichte der deutschen Kunst IV).

Marche, Lecoy de la, s. Lecoy.

M u t h e r, R. Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance. München 1884. Fol.

Muther, R. Die ältesten deutschen Bilderbibeln, bibliographisch und kunsthistorisch beschrieben. München 1883. 4⁰.



Ottley, W. Y. An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving upon Copper and in Wood. London 1816. 4°.

Panzer, Ann. Panzer, G. W. Annales typographici ab artis inventae origine ad annum MD post Mattairii, Denisii aliorumque doctissimorum virorum curas in ordinem redacti, emendati et aucti. Norimbergae 1795—1803. 4°.

Panzer, A. d. ä. d. Litt. Panzer, G. W. Annalen der älteren deutschen Litteratur oder Anzeige und Beschreibung derjenigen Bücher, welche von Erfindung der Buchdruckerkunst bis 1526 in deutscher Sprache gedruckt worden sind. Nürnberg und Leipzig 1788—1805. 4°.

Panzer, Zus. Zusätze zu den Annalen der älteren deutschen Litteratur. Leipzig 1802. 4°.

Passavant, I. D. Le peintre-graveur. Leipzig 1860—64. 8°.

Pollard, A. W. Last Words on the History of the Title-Page. London 1891. Fol.

Pollard, A. W. Early Illustrated Books. A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries. London 1893. 8° (Books about Books).

Pollard, A. W. The Library. New Series II. London 1901. 8°. S. 190: Book-Illustration in the Fifteenth Century.

Pollard, A. W. Italian Book Illustrations Chiefly of the Fifteenth Century. London 1894. 4° (Portfolio Monographs on Artistic Subjects no. 12).

Potthast, A. Bibliotheca historica medii aevi, Wegweiser durch die Geschichtswerke des Europäischen Mittelalters bis 1500. 2. Aufl. Berlin 1900. 4°.

Renouvier, M. I. Des types et des manières des graveurs (Académie des sciences et lettres de Montpellier: Mémoires de la section des lettres. Tome I. S. 422 ff. und 587, II 27 & 151).

Renouvier, I. Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du quinzième siècle. Bruxelles 1860. 8°.

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVᵉ siècle. Berlin B. I. 1891, II. 1892, III. 1893, IV. 1902. 8°. VI. 1893, VII. 1895. Fol.

Storia del libro in Italia s. Biagi, G.

Weigel, T. O., und Zestermann, A. Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1865. Fol.

Zeitschrift für Bücherfreunde, Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen, her. von F. v. Zobeltitz. I—III 1898—1901. 4°.

B. KATALOGE.

Augsburg. Augsburger Postzeitung No. 87 (13. Okt. 1880) Beilage: Kränzler, Die deutschen Incunabeln der Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg.

Augsburger Postzeitung No. 104 (11. Dez. 1881) Beilage: Kränzler, Die lateinischen Augsburger Incunabeln in der Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg.

Berlin. Handschriftlicher alphabetischer Katalog der Königlichen Bibliothek.

Berlin Kupferstichk. Handschriftlicher Katalog der Formschnittbücher des Königl. Kupferstichkabinets in Berlin.

Besançon. Castan, A. Catalogue des incunables de la Bibliothèque Publique de Besançon (Publication postume). Besançon 1893. 8°.

Bologna. Caronti, Andr. Gli Incunaboli della R. Biblioteca Universitaria di Bologna. Catalogo. Bologna 1889. 8°.



Bonn. Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen XIII: Voullième, E. Die Incunabeln der Königlichen Universitätsbibliothek zu Bonn. Leipzig 1894. 8⁰.

Braunschweig. Nentwig, H. Die Wiegendrucke in der Stadtbibliothek zu Braunschweig. Wolfenbüttel 1891. 8⁰.

Colmar. Pellechet, M. Catalogue des incunables de la Bibliothèque de la ville de de Colmar. Paris 1895. 4⁰.

Darmstadt. Walther, Ph. A. F. Beiträge zur näheren Kenntnis der Grossherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt. 1867. 8⁰. S. 88.

Walther, Ph. A. F. Neue Beiträge zur näheren Kenntnis der Grossherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt. Darmstadt 1871. 8⁰. S. 40.

Frankfurt a/M. Stadtbibliothek zu Frankfurt a/M. Ausstellung deutscher Buchillustration bis Albrecht Dürer. Frankfurt am Main 1900. 8⁰.

Haag. Holtrop, I. G. Catalogus librorum saeculo XV impressorum quotquot in Bibliotheca regia Hagana asservantur. Hagae 1856. 8⁰.

Hannover. Bodemann, E. Xylographische und typographische Incunabeln in der königl. öffentl. Bibliothek zu Hannover. Hannover 1866. Fol.

Heidelberg. Handschriftlicher Katalog der Inkunabeln in der Grossherzogl. Bad. Universitätsbibliothek.

Ingolstadt. Seemiller, S. Bibliothecae academicae Ingolstadiensis incunabula typographica seu libri ante annum 1500 impressi circiter mille et quadringinti; quos secundum annorum seriem deposuit, descripsit, et notis historico-litterariis illustravit. Ingolstadii 1787—92. 4⁰.

Köln. Ennen, L. Katalog der Incunabeln in der Stadtbibliothek zu Köln. Köln 8⁰.

Laon. Fleury, E. Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon études au point de vue de leur illustration. Laon 1863. Fol.

Leipzig. Klemm, H. Beschreibender Katalog des Bibliographischen Museums. Dresden 1884. 8⁰.

London. Proctor, R. G. C. Index to the Early Printed Books in the British Museum to the year MD. London 1898—99. 4⁰. Supplement for 1900 and 1901.

General Catalogue of Printed Books in the British Museum. London 1881 ff. 4⁰.

Lyon. Pellechet. M. Catalogue des incunables des Bibliothèques Publiques de Lyon. Lyon 1893. 8⁰.

Manchester. Dibdin, Th. Fr. Bibliotheca Spenceriana or Descriptive Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century etc. in the Library of George John Earl Spencer, London 1814—15. 8⁰.

Dibdin, Th. Fr. Aedes Althorpianae. London 1822. 8⁰ (citiert als Dibdin, Bibl. Spenc. V und VI).

Dibdin, Th. Fr. A Descriptive Catalogue of the Books Printed in the Fifteenth Century, lately forming part of the library of the Duke di Cassano Serra etc. London 1823. 8⁰ (citiert als Dibdin Bibl. Spenc. VII).

München. Alle mit * versehenen Inkunabeln, die in Hain's Repertorium bibliographicum (s. o.) verzeichnet sind, befinden sich in der K. Bayr. Hof- und Staatsbibliothek in München.

Cgm. Catalogus codicum manu scriptorum bibliothecae regiae Monacensis: Die deutschen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München. München 1866. 8⁰.

Nürnberg. (Essenwein A.) Die Holzschnitte des XIV. und XV. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg. Nürnberg 1874. 4⁰.

Olmütz. Schubert, A. Die Wiegendrucke der K. K. Studienbibliothek zu Olmütz vor 1501. Olmütz 1901. 4°.

Oxford. Handschriftlicher alphabetischer Katalog der Bodleian Library. Vergl. auch Proctor, Index of the Early Printed Books in the British Museum (s. o. London).

Paris. Handschriftlicher Katalog der Geschichtslitteratur in der Bibliothèque Nationale. Vergl. auch:

Praet, Jos. van, Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du Roi. Paris 1822—23. 8°.

Praet, Jos. van. Inventaire alphabéthique des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque Nationale. Paris 1877. 8°.

Pellechet, M. Catalogue général des incunables des Bibliothèques Publiques de France. T. I. A-Biblia. Paris 1897. 8°.

Omont, H. Catalogue général des manuscrits français. Paris. 8°.

Paris-Mazarine. Marais, P. et Dufresne de Saint Léon, A. Catalogue des incunables de la Bibliothèque Mazarine. Paris 1893. 8°.

Paris-Sainte-Geneviève. Pellechet, M. Catalogue des incunables de la Bibliothèque Sainte Geneviève, rédigé par Daunon. Paris 1892. 8°.

Pest. Hellebrant, A. Catalogus librorum saeculo XV° impressorum, quotquot in bibliotheca academiae litterarum Hungariae asservantur. Budapestini 1886. 8°.

St. Gallen. Scherer, G. Verzeichnis der Incunabeln der Stiftsbibliothek von St. Gallen 1880. 8°.

Solothurn. Gisi, M. Verzeichnis der Inkunabeln der Kantons-Bibliothek Solothurn. Solothurn 1886/87. 8°.

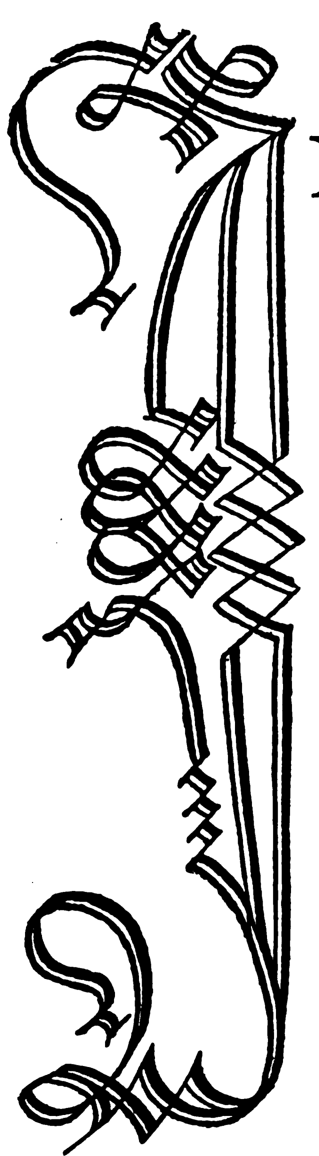
Toulouse. Desbarreaux-Bernard, Catalogue des incunables de la Bibliothèque de Toulouse. Toulouse 1878. 8°.

Versailles. Pellechet, M. Bibliothèque Publique de Versailles. Catalogue des incunables et des livres imprimés de MD à MDXX. Paris 1889. 8°.

Wien. Tabulae codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in bibliotheca palatina Vindobonensi asservatorum, edidit Academia Caesarea Vindobonensis. Vindobonae 1870. 8°.

Ausführliche bibliographische und xylographische Ergänzungen zu den Anmerkungen des Hauptteiles finden sich im Anhange unter den entsprechenden Nummern. Um die betreffende Seitenzahl aufzufinden, vergleiche man die Register!

EINLEITUNG



N einer Zeit, wo in Deutschland infolge des Fehlens einer einheitlichen Centralgewalt jeder nationale Zusammenhalt und auch das Nationalbewusstsein selbst fast gänzlich geschwunden war, wurde dieses Land zur Quelle einer gewaltigen geistigen Bewegung, die es mit einem Male zum Mittelpunkte zahlreicher wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen ganz Europas machte. Die Erfindung der Buchdruckerkunst, die nach der ersten Periode mühseligen Ringens mit den Vorurteilen der Tradition anfangs der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts in erstaunlich kurzer Zeit Verbreitung gefunden hatte, veranlasste viele Deutsche diese unvergleichliche Errungenschaft der Geisteskultur in fremde Länder zu tragen und sie auch dort zu einem wichtigen Träger fortschreitender Kulturbestrebungen zu machen.

Die dadurch hervorgerufene Auswanderungsbewegung, die natürlich durch die unerfreulichen Verhältnisse in der Heimat begünstigt wurde, ward zugleich die Ursache, dass auch viele andere Erzeugnisse deutschen Geistes, besonders der Wissenschaft und Kunst, im Auslande Verbreitung fanden, und andererseits rückwirkend hinwiederum fremde Einflüsse für die Gestaltung einheimischer Produkte massgebend wurden.

So konnten die Wanderung der Buchdrucker und die notwendig sich daraus ergebenden Wechselbeziehungen der verschiedenen Druckoffizinen auch auf die Ausbildung der, mit dem Buchdruck so eng liierten, Formschnittkunst nicht ohne Einfluss bleiben: Die lokale Gebundenheit des Stilcharakters, die bei den meisten sonstigen Kunstdenkmälern des 15. Jahrhunderts vorherrschend war, musste hier am raschesten durchbrochen werden, wo ein internationaler Austausch der an keine Oertlichkeit gebundenen graphischen Kunstprodukte eintrat. Und in der That haben wir auch zahlreiche Belege dafür, dass ein solcher in umfassendem Sinne stattgefunden hat, und dass er in mancher Beziehung bestimmend auf die Entwicklung der Formschnittillustration einwirkte: So erfahren wir, dass der berühmte Pariser Ver-

leger Pierre le Rouge zur Ausstattung seiner Ausgabe der «Mer des Hystoires»[1] die Formschnitte eines in Lübeck gedruckten Buches[2] kopieren liess, dass ein in Sarragossa thätiger Drucker von dem Augsburger Verleger Sorg eine Anzahl Formschnittstöcke käuflich erwarb, um sie für die Illustrationen seiner Boccaccio-Ausgabe[3] zu verwenden, dass Ehrhard Ratdolt im Jahre 1487 die ersten Frührenaissance-Initialen aus Venedig nach Augsburg[4] brachte, und endlich der eben aus Foligno nach Mainz zurückgekehrte Johannes Numeister von deutschen Formschneidern Vignetten anfertigen liess[5], deren Kompositionen ursprünglich römischen Fresken entlehnt sein sollen, dass wenige Jahre darauf derselbe Numeister diese nunmehr einen ganz deutschen Charakter tragenden Illustrationen in Albi[6] wieder herausgab und so jenes Gemisch von deutschem und italienischem Stil nach Frankreich verpflanzte. — Auch auf die enge Verwandtschaft, welche die Illustrationen vieler Bilderbibeln selbst weit auseinanderliegender Druckorte verknüpft, ist schon vielfach hingewiesen worden[7]: Mit einer uns merkwürdig erscheinenden Zähigkeit hielt man sich bei der Illustrierung einer neuen Bibel-Ausgabe an die ursprünglich in der Kölnischen Bibel ikonographisch festgelegten Formen[8]. Hier macht sich noch jener an der Tradition des Mittelalters hangende Geist geltend, von dem sich selbst ganz subjektiv veranlagte künstlerische Persönlichkeiten, wie Dürer[9] und Holbein[10], nicht vollkommen befreien konnten.

Nirgends lassen sich aber derartige Beziehungen deutlicher verfolgen, wie bei den Illustrationen der Historienbücher. Dass gerade jene Gruppe von frühen Druckerzeugnissen solche Bestrebungen begünstigen musste, das wird Jedem leicht verständlich sein, der die innere Beschaffenheit und teilweise auch die Art der Entstehung des textlichen Teiles sich zu vergegenwärtigen sucht.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst bezeichnete auch in der Entwickelung der Geschichtsforschung einen entscheidenden Wendepunkt. Ist man sich bewusst, dass die mittelalterlichen Historiker auf die Erforschung der primären Quellen, der Urkunden und Monumente, fast gar kein Gewicht legten, sondern lediglich in ihren Werken Citate, die sie von anderen Autoren entlehnten, compilatorisch verarbeiteten, so kann man sich davon eine Vorstellung machen, mit welchen Schwierigkeiten der Schriftsteller zu kämpfen hatte, der von Stadt zu Stadt ziehen musste, um die von pflichtgetreuen Klosterbibliothekaren als kostbare Schätze ängstlich behüteten Manuscripte einzusehen. Eine erschöpfende Kenntnis aller auf das bestimmte Gebiet bezüglicher Handschriften war damals fast unmöglich. Die Erfindung Gutenbergs hatte

---

[1] Copinger 8991. Vergl. S. 105 ff. dieses Werkes.

[2] Hain 4996.

[3] Brunet I. 991; Vergl. S. 49.

[4] Vergl. Hain 15518. Vergl. S. 152.

[5] Die Metallschnitte der Mainzer Ausgabe (Hain 15726) der «Meditationes» des Johannes de Turrecremata sind Kopien der in römischen Editionen desselben Buches befindlichen Illustrationen. Die 1. Ausgabe erschien bei Haan 1467 (Hain 15722); ihre Formschnitte sind — nach Delaborde, Gravure en Italie avant Marc-Antoine, S. 196, — Kopien von Fresken, die sich an den Mauern des Klosters S. M. della Minerva in Rom befanden.

[6] Vergl. Claudin, A. Origine de l'imprimerie à Albi en Languedoc. Les pérégrinations de J. Neumeister, etc. Paris 1880 S. 27 ff.

[7] U. a. Muther, R. Die ältesten deutschen Bilderbibeln bibliographisch und kunsthistorisch beschrieben. München 1883. S. 1. Wir kennen jetzt einen vollkommenen Stammbaum der illustrierten Bibeln; trotzdem geht Muther zu weit, wenn er behauptet, dass öfters in verschiedenen Ausgaben desselben Werkes die gleichen Holzstöcke verwendet wurden; eine Arbeit, wie die vorliegende, wäre, wenn es sich so verhielte, überflüssig. Aber das kommt nur in den seltensten Fällen vor. Meistens werden bei neuen Ausgaben die alten Formschnitte in mehr oder weniger freier Weise kopiert, oft werden sie in den Details vervollkommnet, die Mängel der primitiven Produkte ausgeglichen, wenn auch die Kompositionen im grossen und ganzen beibehalten werden. Auch in seinem grossen Werke: Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Renaissance, München 1886, bedürfen Muthers Angaben, soweit sie sich auf die Identität von Holzschnitten späterer Ausgaben mit früheren beziehen, der Nachprüfung.

[8] Vergl. Kautzsch, Die kölnische Bibel von 1479, Strassburg 1896.

[9] Henry Thode, «Dürers Antikische Art» (Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen III. S. 115—118).

[10] Voegelin, S. Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J. (Repertorium f. Kunstwissenschaft II. p. 162 und 312, V p. 179).

zur Folge, dass die Texte vieler Handschriften durch den Druck vervielfältigt und so zu einem verhältnissmässig bescheidenen Preise leicht beschaffbar wurden. Erst jetzt wurde eine Welthistorie, von dem Umfange des Nürnberger «Liber Chronicarum», überhaupt möglich, ein Geschichtsbuch, das wie jetzt fast allgemein anerkannt ist, weniger die Frucht von Hartmann Schedels ausgedehnten Reisen, als ein Compendium von zahlreichen Excerpten ist, die jener Gelehrte unter eifriger Benutzung der reichen Schätze seiner grossen Bibliothek gesammelt hat[11]. Aehnlich ist das Verfahren bei der Abfassung fast aller Historienbücher gewesen.

Und, wie der Text, so wurden auch die Illustrationen oft aus den verschiedenen Vorlagen combiniert, einiges von hier und dort entlehnt, manches im Stile des herrschenden Lokalgeschmackes verändert und nur weniges ganz neu geschaffen[12]. Jedenfalls liegt in diesen Illustrationen oftmals die ursprüngliche ikonographische Quelle fernab von dem Erscheinungsorte des Buches, ein Umstand, der naturgemäss für den Forscher verwirrend wirken musste, der die nur an einem Orte erschienenen illustrierten Bücher als eine für sich ganz abgeschlossene Gruppe zu betrachten suchte[13].

Diese Erwägung veranlasste mich zu dem Versuche, die Fäden, die die Illustrationen der meisten weltlichen Historienbücher in mehr oder weniger enger Weise verbinden, zu entwirren und danach die Formschnitte derselben, die teilweise zu dem schönsten und bedeutendsten gehören, was die graphischen Künste im 15. Jahrhundert hervorgebracht haben, im Zusammenhange zu betrachten.

Es lag nun selbstverständlich nahe, zunächst bei den verschiedenen Auflagen eines und desselben Werkes gemeinsame ikonographische Beziehungen zu suchen, dann bei solchen, die zwar textlich verschiedene, aber in derselben Stadt, imselben Lande erschienene Drucke illustrierten, um endlich auf jene merkwürdigen Zusammenhänge zu kommen, welche auch ferner auseinander liegende Kunstproducte verknüpfen.

Hatte man das Gemeinsame dieser Dinge erkannt, das sich meist auf die äussere kompositionelle Gestaltung bezog, so war es leicht als den bleibenden Rest dasjenige an den Bildern herauszufinden, was als Charakteristikum einer engbegrenzten Lokalschultradition zu bezeichnen war; es äusserte sich meist in der Durchbildung der einzelnen Formen, der Gesichtstypen, der Gewandbehandlung, aber auch zuweilen in gewissen Gepflogenheiten der technischen Ausführung. — Endlich konnte dort, wo weder von aussen kommende kompositionelle Einflüsse, noch die Gebundenheit des lokalen Stiles für die Gestaltung massgebend war, auf die Wirksamkeit einer individuellen, künstlerisch unabhängigen Persönlichkeit geschlossen werden; aber das sind, wenigstens soweit der Norden Europas in Betracht kommt, Erscheinungen, die nur vereinzelt in jenen letzten Tagen des Jahrhunderts hervortreten, dort, wo sich mit dem überquellenden Borne künstlerischer Begabung beglückte Individuen der Renaissance gegen die mittelalterliche Gebundenheit aufzubäumen suchten.

---

[11] Die Privatbibliothek des Hartmann Schedel bildet den Grundstock der an Inkunabeln und Handschriften so reichen Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[12] Muther, R., Die ältesten Bilderbibeln, München 1883. S. I.

[13] Aus diesem Grunde ist meiner Meinung nach z. B. eine Betrachtung der Geschichte des lokalbeschränkten Kölner oder Mainzer Holzschnitts nahezu wertlos.





Druckerzeichen des Paulus Hurus; vergl. S. 50.

ERSTER TEIL

DIE ANFÄNGE



I. AUGSBURGER DRUCKE.

SEIT den unbedeutenden Versuchen in Bamberg im Anfange der 60er Jahre, hatte man es in der folgenden Zeit kaum unternommen, Formschnitte zur Illustration zu verwenden, bis ungefähr im Jahre 1470 die Augsburger Verleger in grösserem Umfange mit der Illustrierung ihrer Drucke begannen. Man ging hierbei zunächst durchaus planlos vor: Zwischen dem Texte und den Illustrationen wurde nur ein ganz loser Zusammenhang hergestellt, die Bilder selbst waren meist ziemlich minderwertige Produkte, die von Handwerkern oder sehr untergeordneten Künstlern angefertigt wurden; man verfolgte mit ihrer Verwendung lediglich den nüchternen Zweck, den Text dem Leser leichter verständlich zu machen, ohne dabei auf die künstlerisch-ästhetische Ausstattung des Buches irgend welche Rücksicht zu nehmen. Von formaler Schönheit in den Darstellungen, von stilvoller Formengestaltung oder gar ornamentalem Schmuck konnte hier noch keine Rede sein.

Die Historienbücher, welche in jenen ersten Jahrzehnten nach 1470 in Augsburg erschienen, stehen schon textlich auf keiner sehr hohen Stufe; wissenschaftlichen Wert haben sie meist überhaupt nicht. Es sind grösstenteils Bearbeitungen oder Uebersetzungen jener in der Zeit der Kreuzzüge entstandenen, auch während der folgenden Jahrhunderte allgemein beliebten, Epen und Romane,[14] die thatsächliche geschichtliche Ereignisse mit allerlei wunderbarem und mysthischem Beiwerk ausschmücken, oft in solchem Masse, dass das eigentlich Historische fast ganz in den Hintergrund tritt. So erzählten in ähnlicher Weise diese Historiker von der Zerstörung Trojas, von den Heldenthaten Alexanders, wie von den wunderbaren Visionen, welche den Kreuzfahrern auf ihrem Zuge in das heilige Land

---

[14] Bemerkenswert ist, dass deutsche Bücher oder Uebersetzungen ins Deutsche fast ohne Ausnahme illustriert werden, während bei denselben Druckern oft gleichzeitig edierte lateinische Original-Texte ohne Bilderschmuck erscheinen. Man ersieht daraus, dass die Formschnitte lediglich für die Verbreitung unter das Laien-Publikum bestimmt waren — diese Drucke sind also «Volksbücher» im vollen Sinne des Wortes — während die lateinischen Ausgaben für Gelehrte und Geistliche bestimmt waren, die einer solchen Erläuterung des Textes nicht bedurften.

erschienen sein sollen. Von diesen Historien bis zu den vollkommen sagenhaften Erzählungen im «Heldenbuch des Wolfdieterich» oder dem «Montevilla» ist kein weiter Schritt.

Jedenfalls sind trotzdem, oder gerade deshalb, die Anforderungen, die diese Texte an den Illustrator stellten, sehr gross, so gross, dass selbst ein geübter Künstler, der den Stoff und die Technik seines Kunstzweiges vollkommen beherrschte, kaum dabei allen Ansprüchen genügt hätte. Um jene an dramatisch bewegten Momenten reiche Handlungen, jene visionären Erscheinungen, jene mysthischen Zaubereien, exotische Länder mit fabelhaften Pflanzen und Tieren im Bilde wiederzugeben, dazu gehörte nicht nur eine lebhaft gestaltende Fantasie des Illustrators, auch eine Beherrschung der natürlichen Formen, die über das gewöhnliche Mass der künstlerischen Leistungsfähigkeit hinausgeht.

Das alles besassen sicher am wenigsten die Augsburger Formschneider des 15. Jahrhunderts. Wenn sie nun trotzdem nicht vor jenen Stoffen zurückschreckten, so ist das gerade bezeichnend für die planlose Art ihrer Thätigkeit: Sie kannten kein Mass und Ziel in der Auswahl ihrer Illustrations-Objekte, ja im Gegenteil, sie suchten jene Erzählungen mit allen Einzelheiten bildlich darzustellen, jede, selbst die in der Bewegung kompliziertesten und wunderlichsten Handlungen gaben sie wieder, sie duldeten keinerlei Beschränkung, obwohl ihre Ausdrucksmittel nicht einmal zur Illustrierung der aller einfachsten Vorgänge des menschlichen Lebens ausgereicht hätten.

Bei dieser Masslosigkeit, der wir oft bei primitiven Arbeiten einer noch ungezügelten Kunstthätigkeit begegnen, vermissen wir die sichere Anmut, die man den «Stil» nennt, sie muss auf unser Auge eine abstossende, unästhetische Wirkung hervorrufen. Psychologisch lässt sich aber diese Erscheinung gerade im vorliegenden Falle ohne Schwierigkeiten erklären, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es zu einer Zeit, da die monumentale Kunst und auch die Miniaturmalerei schon eine hohe Stufe erreicht hatte, dem, vielleicht auch auf anderen Kunstgebieten thätigen, Formschneider schwer fallen musste, sich der Beschränkung zu unterwerfen, die ihm die noch unausgebildete Technik des neuen graphischen Illustrations-Verfahrens aufnötigte. — Ausserdem muss man auch annehmen, dass zur Illustrierung der Augsburger Bücher, die mit einer möglichst grossen Anzahl von Bildern ausgestattet, zu verhältnismässig bescheidenen Preisen verkauft werden sollten, nicht die allerbesten künstlerischen Kräfte herangezogen wurden; es wäre daher fehlerhaft, sich aus den rohen Bildern ein Urteil über den Stand der damaligen Formschneidekunst überhaupt bilden zu wollen.

Endlich muss man auch berücksichtigen, dass es bei den Illustrationen jener Inkunabeln zunächst nur darauf ankam, in grossen Zügen die Konturen der Bilder durch den Formstock zu vervielfältigen; in den meisten Fällen war eine nachträgliche Illuminierung mit der Hand vorgesehen, wodurch diese Formschnitte oft die in den Manuskripten vorkommenden, illuminierten Zeichnungen vollkommen zu ersetzen vermochten. — Dieser Umstand mag auch zur Erklärung der Thatsache dienen, dass man öfters dieselben Formstöcke in einem Buche wiederholt abdruckte. Durch die nachträgliche Illuminierung konnte man, indem gleichartige Formen koloristisch verschieden behandelt oder mit veränderter Innezeichnung versehen wurden, eine für das logische Erfassen der Darstellungen genügend differenzierende Wirkung erzielen.

Derjenige Augsburger Drucker, bei dem die wichtigsten illustrierten Historienbücher in jener ersten Periode der Formschnittillustration erschienen, war Johann Bämler. Abgesehen von Zainer, der schon 1478 starb, beschränkten sich die übrigen

Augsburger Verleger in ihrer Thätigkeit im grossen und ganzen dahin, dass sie bei Bämler erschienene Bücher nachdruckten und auch die Illustrationen, die jener seinen Ausgaben beigegeben hatte, in sehr flüchtiger Weise kopieren liessen.

Ob Bämler seine Bücher selbst illustriert hat, ist zum mindesten zweifelhaft. Er wird schon 1453 in den Steuerbüchern als Schreiber erwähnt, hat sich also offenbar mit der Anfertigung illuminierter Federzeichnungen in Handschriften beschäftigt, worin er auch vom Jahre 1460 an den jungen Thomann Burgkmaier unterwies. In den Jahren 1466—68 finden wir ihn unter den Drucken, die bei Mentelin und Eggenstein in Strassburg erschienen waren, als: «Johannes Bamler de Augusta rubricator».[15] Dass er sich später, wie so viele andere Drucker und Verleger, die früher Illuminatoren und Rubrikatoren gewesen waren, in der Formschneidekunst ausgebildet hat, ist sehr wahrscheinlich. Immerhin sprechen manche Gründe gegen die Annahme, dass dieser Verleger selbst der Illustrator seiner Bücher gewesen sei; wir werden später nach einer genaueren Besprechung der bei ihm erschienenen illustrierten Historienbücher noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen.

Da die in den Bämler'schen Büchern vorkommenden Formschnitte alle einen einheitlichen Stilcharakter haben, können wir jedenfalls, ohne irgend einer Hypothese Gewalt anzuthun, der Kürze halber ihren Illustrator nach seiner Hauptthätigkeit den «Bämler'schen Meister» nennen, obwohl dieser Künstler schon im Jahre 1472, vor der Eröffnung der Bämler'schen Offizin, das «Heiligenleben» (Hain 9968) illustriert hat.

Die Bilder des «Bämler'schen Meisters», die man schon äusserlich an der doppelten Linieneinfassung erkennen kann, bestehen meistens aus einfachen, ziemlich dicken Konturzeichnungen; nur in einigen Fällen hat der Künstler nicht ganz ohne Verständnis eine auf plastische Wirkung hinzielende Schraffierung angewandt. Er beschränkte sich aber auch dann meistens auf eine einseitige Konturstrichelung, die in kurzen graden Parallellinien rechtwinklig mit den Umrissen zusammenstösst. — Die Figuren sind in ihren Proportionen verhältnismässig gut geraten, wenn man auch bei ihnen kaum von einer tiefergehenden Kenntnis der Körperverhältnisse sprechen kann. Die dargestellten Menschen sind meist nicht sehr gross, etwas gedrungen in den Formen, machen zuweilen sogar einen behäbigen Eindruck. Der Kopf sitzt bei ihnen ziemlich unvermittelt auf den Schultern, wie auch die Beine unmittelbar an die Brust angewachsen zu sein scheinen. Die Hände sind oft zu gross, meist schematisch und ohne Lebendigkeit wiedergegeben. Erscheinen auch die Gesichtstypen nicht so abwechslungslos, wie bei anderen Augsburger Formschnitten dieser Periode, so sind doch die Mittel, im Gesichtsausdrucke zu variieren, noch sehr besckränkt. Der Haupttypus hat ein ziemlich breit angelegtes Gesichtsoval, einen grossen oft an den Ecken nach unten abgeschrägten Mund, eine im spitzen Winkel verlaufende Nase, undeutliche, aber in der richtigen Stelle wiedergegebene Augen mit grossen Oberlidern und Brauen; charakteristisch ist vor allem das fast im Halbbogen gewellte Haupthaar, durch welches der Kopf scheinbar noch mehr in die Breite gezogen wird, und der, durch kurze Strichelung bezeichnete, Bart, der das runde, fast geschwollene, Kinn umrahmt. — Auf die Trachten hat man wenig Sorgfalt verwendet: Das Kostüm ist das der Zeit, bei den Männern der kurze, an den Hüften gegürtete Leibrock mit eng anliegenden Hosen, oder noch häufiger der lange Mantel mit kurzem Kragen und noch verhältnismässig engen Aermeln, bei den Frauen ganz enganliegende Kleider, die vornen an der Brust durch eine Fibel zusammengehalten werden. Die Schuhe sind spitz, haben aber noch nicht eigentlich die Form von

---

[15] Bernhard, De l'Origine et des débuts de l'imprimerie, Paris, t. II, S. 88, 101, 122.



Schnabelschuhen angenommen. Sehr phantastisch erscheinen öfters die Kopfbekleidungen, hierbei kommen die wunderlichsten Formbildungen vor. Die Falten der Gewänder fallen wenig natürlich, entweder in ganz geraden Streifen zur Erde herab, oder sie verlaufen stumpfwinklig ineinander, wodurch an dem Vereinigungspunkte rechtwinklige Augenbildungen herbeigeführt werden. Viel besser gelang es dem Künstler Gewappnete zu zeichnen, da hierbei verwickelte Faltenbehandlung oder Schraffierung von selbst illusorisch wurden. — In der Aktion erscheinen die Figuren meist übertrieben und steif; heftige Bewegungen sind aber auch in der Darstellung möglichst vermieden. Die Extremitäten sind — einem Gesetze folgend, dass man bei allen primitiven Kunstprodukten fast durchgängig beobachten kann — wenn sie bewegt werden, unverhältnismässig lang geraten. — Bemerkenswert ist ferner der Umstand, dass auf den meisten Bildern der Ort der Handlung genauer bezeichnet wurde; zuweilen hat man sogar einen Ausblick auf eine, freilich nur in Umrissen angedeutete, Landschaft: Ein Berg, eine kleine Stadt taucht im Hintergrunde auf. In den ersten Plänen findet man manchmal einige typische, immer gleichmässig gezeichnete Bäume oder in anderen Fällen in miniaturhaftem Massstabe gehaltene Felspartien.

Von der Anwendung perspektivischer Gesetze oder von richtiger Verkürzung ist noch keine Rede. In der Komposition sind die bildlichen Darstellungen sehr frei und abwechslungsreich, man sieht, sie sind das Produkt einer naiven Phantasie, es waltet in ihnen eine urwüchsige Freude an dem Natürlichen, die, wenn man sich in diese Bilder vertieft, nie abstossend wirken kann. Ja, es scheint mir sogar sicher, dass der Künstler, obwohl ihm alle eine psychologisch vertiefte Darstellung ermöglichenden Ausdrucksmittel fehlten, doch dem Stoffe nicht ganz empfindungslos gegenüber gestanden ist, vielmehr den Text mit Aufmerksamkeit und Verständnis zu erfassen suchte, um die daraus gewonnenen Eindrücke in seinem Kopfe zu einem lebendigen Bilde zu verarbeiten. In diesem Punkte kommen die Bämler'schen Formschnitte am meisten den in Ulm von Johann Zainer für die Ausgaben des «Boccaccio»[16] verwendeten Illustrationen nahe, wenn sie auch diese an Tiefe der Auffassung und Feinheit der Ausführung kaum erreichen dürften.

Den Schmuck der Bämler'schen Bücher vervollständigen einige, viereckig eingerahmte, einfache, mit Eierstab verzierte Initialen. Diese sowohl, wie die Illustrationsdarstellungen zeichnen sich durch eine saubere Schnittausführung in einer für die frühe Periode ihrer Entstehung auffallenden Weise aus.

Das erste illustrierte Buch, das bei Bämler erschien, ist die «Histori von dem grossen Alexander» vom Jahre 1473, eine Uebersetzung des sagenhaften von merkwürdigen Anekdoten strotzenden Berichtes des Eusebius, die von dem Münchener Dr. Johann Hartlieb im Auftrage des Herzogs Albrecht von Bayern angefertigt wurde. Die herrliche illustrierte Originalhandschrift, die der Uebersetzer im Jahre 1455 der Herzogin Anna überreichte, ist noch heute in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek erhalten.[17] Während die Handschrift selbst offenbar dem Drucker für die Redaktion des Textes[18] vorgelegen hat, stehen die Formschnitte in keinem Zusammenhange mit den von den Brüdern Hektor und Georg Mülich entworfenen Miniaturen,[19] sie scheinen vielmehr auf freie Erfindungen des ausführenden Künstlers, nämlich des «Bämler'schen Meisters», zurückzugehen. Die Formschnitte sind auch an und für sich zu roh und unkünstlerisch, um begründeter Weise als Nachbildungen von Miniaturen gelten zu können.

[16] Hain 3329 f.
[17] Cgm 581.
[18] Hain 785.
[19] Vergl. Riehl, B. Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1895. 8°. S. 40.

Was die Auswahl der Stoffe betrifft, so sind es meist ruhige Szenen, die man zur Illustration dieses Buches erkoren hat; doch kommen ausnahmsweise auch bewegtere «Kampfbilder» vor. Natürlich haben die Wunder Indiens, die Elephanten (S. 79 v), die nackten Naturmenschen (S. 102 v und 112), der schwarze Bischoff (S. 138 und 142), die riesigen Aepfel (S. 91) etc. den Formschneider in hervorragendem Masse zur Wiedergabe gereizt, so wenig ihn auch seine technische Unbeholfenheit gerade zur Darstellung derartiger Dinge legitimieren konnte.

Am Anfange des Buches findet sich ein grosses Brustbild eines Mannes in Halbprofil, welches uns mit dem Aussehen des Verfassers der Historie, des Eusebius, bekannt machen soll. In diesem Titelporträt hat der Künstler an anschaulicher Natürlichkeit und treffender Charakteristik das beste geleistet, was er geben konnte. In der Tracht eines Bischofs, einem bortenbesetzten Talar, schaut der Dargestellte mit seinen gutmütig grossen Augen den Beschauer an. Die Proportionen wie die Zeichnung sind gut, wenn auch die, noch ungeschickt verwendete, Schraffierung nur wenig zur plastischen Wirkung der Figur beizutragen im Stande war. Der kurze Vollbart und die langen Haupthaare sind durch locker angeordnete Wellenlinien gezeichnet, Einzelheiten des Auges mit Ober-, Unterlidansatz, Pupille, Augenbrauen, alles ist dem grösseren Massstabe entsprechend, ziemlich detailliert wiedergegeben, ebenso wie in der Ausführung von Ohr, Nase und Mund eine treffliche Naturbeobachtung zu Tage tritt. — Die übrigen kleineren Bilder, die die Thaten Alexanders veranschaulichen sollen, stehen dem Titelbilde an Feinheit der Ausführungen bedeutend nach. Oft zwingt der Mangel an Raum zeitlich und örtlich auseinanderliegende Ereignisse in einem Bilde zu vereinigen, wie z. B. auf Seite 5 v, wo «König Nectabanus sein Land verlässt», S. 62 v bei der «Ermordung des Darius», auf die Einheit der Zeit überhaupt keine Rücksicht genommen ist. S. 127 v bei der weit ausgedehnten Darstellung der Ertränkung der Verräter macht sich auch die Beschränktheit des Raumes im Verein mit der vollkommen mangelnden Kenntnis perspektivischer Gesetze besonders stark geltend, da hier ungewöhnlich grosse Objekte in unnatürlicher Weise auf einen kleinen Platz zusammen gedrängt sind.

Die Thatsache, dass die Szenen im Orient spielen, veranlasste den Künstler seinen Personen oft eigentümliche, turbanartige Hüte zu geben, auch liebte er in solchen Fällen den «Barbaren» (z. B. S. 31 v) durch recht hässlich gestaltete Gesichter zu charakterisieren. Ebenso gehören mit orientalischen Mustern ornamentierte Tapeten und Teppiche (S. 11) zu den bezeichnendsten Eigentümlichkeiten unseres Meisters.

Dass er ein gewisses Verständnis für den nackten Menschenkörper hat, sehen wir bei der Geschichte des «Dindymus» (S. 102 v). Dindymus selbst ist hierbei freilich etwas zu schmal geraten, wogegen der auf demselben Bilde befindliche Frauenkörper vorzüglich beobachtet erscheint. Ebenso sind die häufig bei den Schlacht-Darstellungen (z. B. S. 16 v) vorkommenden Pferde ganz natürlich gebildet, wenn auch bei Bewegungen derselben zuweilen noch eine gewisse Steifheit hervortreten mag.

Bemerkenswert ist, ausser den schon oben erwähnten Initialen, noch ein zweischenkliges Randornament auf der zweiten Seite, das in Rot gedruckt ist, wenig geschmackvoll, mit teils vegetabilischen, teils linearen, noch an die Filigranornamentik erinnernden Motiven.

Für die zweite, dritte und vierte Ausgabe des «Alexander», die in den Jahren 1478, 1480 und 1483[10] bei Sorg in Augsburg erschienen, sind teilweise dieselben Formstöcke verwendet worden, die Bämler benutzt hatte. Andere Illustrationen dagegen,

---

[10] Hain 786, 788 und 789.

bei denen die Stöcke offenbar verloren gegangen waren, wurden für diese Ausgaben im Gegensinne kopiert. Auch hat man einige reicher bewegte, neue Schlachtenbilder eingeschoben (1478 S. 15 v, S. 40, 1480 S. 40, 1483 S. 16). — Diese Kopien und Neubildungen sind von einer Hand geschaffen, die bei weitem nicht die künstlerischen Qualitäten besitzt, die wir beim Bämler'schen Meister wahrnehmen konnten. Ihr Verfertiger — wir nennen ihn den «Meister des Sorg'schen Alexanders» — befleissigt sich einer ziemlich feinen und sauberen Linienführung, er sieht auch gewöhnlich von jeder Schraffierung ab. Ihm ist die Kenntnis der anatomischen Verhältnisse des Menschen- und Tierkörpers noch ziemlich fremd, wenn auch die äusseren Proportionen im allgemeinen richtig wiedergegeben sind. Am besten erkennt man seinen Stil an den immer typisch wiederkehrenden Gesichtszügen, dem breiten Oval mit den geschlitzten, leblosen Augen, die, da keine Pupille sichtbar ist, wie geschlossen erscheinen, der spitzen Nase und den gleichmässig locker gewellten Haaren. Die Gewänder, die der Zeittracht entsprechen, bilden ziemlich unregelmässige, straff gezogene, lange Falten, die in abgerundete Augen auslaufen. Die Bewegungen der Figuren sind selten heftig, an Steifheit übertreffen sie hier noch die Illustrationen vom Jahre 1473. Die innere Erregung der Personen findet nur in den Posen der Hände zuweilen ihren Ausdruck; die Finger derselben liegen natürlich noch vollkommen geschlossen neben einander. Von Perspektive ist kaum die Rede, ebenso wenig von landschaftlicher Schilderung. Bei Szenen, die im Freien spielen, überhebt sich unser Meister fast immer der Pflicht, den Hintergrund ausführlicher zu gestalten, durch den Notbehelf, dass er den Fernblick durch eine niedrige Mauer versperrt. Bäume, die er manchmal in dem Vordergrunde anbringt, nehmen sich wie Kinderspielzeuge aus, so steif und typisch sind sie gezeichnet.

Ausser dieser Hand erkennen wir aber auch noch in einigen wenigen Holzschnitten (1478 S. 40, 1480 S. 40, 1483 S. 26) einen dritten Meister, den «Meister des Sorg'schen Columna», von dem wir an anderer Stelle[21] eine genauere Charakteristik geben werden. Von demselben Künstler ist auch wahrscheinlich das grosse Titelblatt, welches sich an der Stelle des Eusebius-Porträts in allen drei Ausgaben vorfindet. Hier sieht man Alexander selbst in ganzer Figur auf einem Thronsessel sitzend seine Thaten erzählen, wie man aus seiner lebhaft erhobenen linken Hand zu schliessen berechtigt ist. Unter seiner Krone hat er noch einen schmucken burgundischen Malerhut auf dem Kopfe, wie er auch sonst in seiner Gewandung die am Ende des 15. Jahrhunderts von der burgundischen Hoftracht beeinflusste Mode zu befolgen scheint. Die Ornamentierung der Thronwand durch stilisierte Blumensterne gehört zu den Dingen, die bei unserem Meister immer wieder vorkommen.[22]

In der Ausgabe von 1478 finden wir nur einige neue, in grösserem Masstabe geheltene Initialen, die 1480 wieder durch andere, mit Masken verzierte, ersetzt werden, wohl alles Arbeiten der Sorg'schen Werkstatt.

In den Jahren 1488, 1489 und 1493 hat Martin Schott in Strassburg neue Ausgaben[23] des «Alexanders» veranstaltet, beschränkte sich aber darauf, zu diesem Zwecke die Bilder der Sorg'schen Ausgaben im Gegensinne zu kopieren. In der technischen Ausführung sind diese Formschnitte, die alle eine dicke Linien-Einrahmung haben, etwas besser wie in den Augsburger Ausgaben. Selbst die ganz handwerksmässig arbeitenden Künstler hatten in jener Zeit schon eine grössere technische Fertigkeit

---

[21] s. S. 33.

[22] Es ist das eine gravische Wiedergabe der in gleichzeitigen Gemälden z. B. auf schwäbischen Bildern (Zeitbloms) häufig vorkommenden Brokattapeten.

[23] Hain 791, 792, 793.

erlangt. In der Anordnung der Bilder richtet sich dagegen Schott ganz nach der letzten Sorg'schen Ausgabe, während einige ganz hübsche, in Strassburger Büchern oft wiederkehrende Initialen mit Masken als eine Hinzufügung zu verzeichnen sind.

Eine vierte Strassburger Ausgabe, die 1503 bei Kistler in Strassburg erschien und mit denselben schönen Holzschnitten geschmückt wurde, wie der Columna vom Jahre 1499,[24] fällt schon aus dem Kreise unserer Betrachtungen heraus.

Als zweites Historienbuch erschien bei Bämler im Jahre 1474 die deutsche Uebersetzung von Guido de Columnas «Historia Troiana».[25] Wie der Text dem des «Alexander» durchaus geistesverwandt ist, so stehen sich auch die Illustrationen dieser beiden Bücher ausserordentlich nahe; manchmal haben sogar Formstöcke von «Alexander» wieder in dem «Columna» Verwendung gefunden. Die neuen Illustrationen sind von demselben Bämler'schen Meister. Den Anfang macht ein grosser, mit besonderer Sorgfalt ausgeführter Titelholzschnitt, worauf der Traum der Hecuba bei der Geburt des Paris in ziemlich naiver Weise dargestellt ist. Auffallend ist bei dieser grösseren Darstellung der Mangel an perspektivischer Raumbildung: Umsonst hat man durch eine nach hinten schräg zulaufende Kassettenmusterung des Bodens, vergebens auch durch in verschiedenen Richtungen verlaufende Strich- und Linienschraffierungen der Wände eine Wirkung in die Tiefe zu erreichen versucht. Diese Mittel werden durch mannigfache Zeichnungsfehler neutralisiert. Geht doch die Unkenntnis der perspektivischen Gesetze so weit, dass, Figuren, die dem Beschauer am nächsten stehen, sogar kleiner gebildet werden, wie die im Hintergrund befindlichen. — Beachtenswert ist, mit welcher Sorgfalt der Künstler die Ausstattung des Zimmers mit allen seinen Details, dem Bettvorhang, den Flaschen auf dem Gesimse der Thronrückwand geschildert hat. Auch die Landschaft, auf die man durch das grosse Fenster sieht, ist mit Liebe behandelt.

Die Textillustrationen beginnen mit der Jugendgeschichte des Paris, wobei mancherlei Gelegenheit zu hübschen, manchmal sogar wirklich intimen, idyllischen Schilderungen geboten wird. Dann folgen einige Bilder, die die Sage vom Argonautenzuge illustrieren, die erste Eroberung Trojas durch Herkules und einige hübsche Darstellungen aus der Jünglingszeit des Achilles und seinem Liebesverhältnisse mit der Deidaneia. Erst hiernach beginnt die eigentliche Geschichte Trojas mit einem Bilde, welches uns zeigt, wie Paris das ganz wie eine mittelalterliche Stadt charakterisierte Troja verlässt.

Die zahlreichen sich oft wiederholenden Formschnitte stammen, wie schon oben erwähnt ist, zum grossen Teile aus dem «Alexander», besonders sind es die Kampfdarstellungen, die sich zu einer solchen doppelten Verwendung eigneten. Auch schildert unser Meister in dem letzten Teile mit demselben Holzschnitte die Greuel der Zerstörung Trojas, mit dem er vorher im «Alexander» die Eroberung von Tyrus illustriert hatte.

Die zweite Ausgabe,[26] welche fünf Jahre später bei Sorg erschien, hat dieselben Holzschnitte wie die erste. Dagegen fügte Sorg, als er im Jahre 1482 das Buch wieder herausgab,[27] einige neue Holzstöcke hinzu. Besonders tritt hierbei die Thätigkeit des zweiten Sorg'schen Meisters, des «Meisters des Sorg'schen Columna», in den Vordergrund, dessen dickstrichig ausgeführte Formschnitte auf uns schon von vorn herein einen wenig vorteilhaften Eindruck zu machen vermögen. Dieser Meister liebt kleine

[24] s. S. 37.
[25] Hain 5514.
[26] Hain 5515.
[27] Hain 5516.

Figuren mit grossen Köpfen, langen Armen und Beinen. Die Gesichter, die meist im Dreiviertelprofil festgehalten sind, haben ein breites Oval, eckiges Kinn, abgerundete Nasenkuppen; der Mund ist nur durch zwei Striche angedeutet, die Augen sind sehr gross, wirken mit der hervorstehenden, schwarzen Pupille und dem stark betonten Oberlid glotzend und aufdringlich; die Haare sind leicht gewellt. Das Gewand wurde in erschreckend steifer Weise wiedergegeben, meist sind es nur gradlinige Falten, unter denen bei den oft lebhaften Bewegungen der Figuren die Konturen der Glieder in harten, unschönen Linien hervortreten. An den Gewandfalten macht der Künstler auch den schwachen Versuch, Schraffierung anzuwenden, ein Verfahren, das sich jedoch durchaus nicht zum Vorteile einer flüssigeren und plastischeren Formbehandlung geltend macht. Die Schuhe sind meist schwarz gehalten, wie überhaupt die Verwendung von schwarzen Massen bei diesen Formschnitten ziemlich häufig ist. Eine Tiefenwirkung wird durch die Musterung des Bodens ebenso wenig erreicht, wie bei dem «Geburtsbild» des Bämler'schen Meisters. Auch in den selten vorkommenden Landschaften macht sich ein bedenklicher Mangel in der Raumvertiefung geltend. — Charakteristische Arbeiten dieses Meisters sind mehrere Bilder, welche die Jasonsage illustrieren, mit der die vorliegende Ausgabe beginnt, wie z. B. die «Aussendung des Jason» auf S. 3, die «Unterredung mit Oetes» auf S. 8 v, u. a.

Dagegen fallen drei Illustrationen, die die «Kämpfe» Jason's schildern (S. 12, 12v und 13) stilistisch vollkommen aus den bisher besprochenen Bildern heraus, so dass wir sie sicher einem anderen Meister zuweisen können. Diese Kompositionen zeichnen sich nicht nur durch das Ebenmass der Linienführungen aus, das durch keine stärkeren Striche oder gar die für das Auge so unangenehm wirkenden schwarzen Flächen unterbrochen wird. Bei ihnen beobachten wir auch eine merkwürdige Beherrschung der Körperformen, eine ausserordentliche Gewandtheit in der Zeichnung der Rüstungen, eine schwungvolle Grazie und Abrundung der Bewegungen und vor allem ein bisher in der Augsburger Illustrationskunst noch nicht hervorgetretenes Bestreben, den zur Verfügung stehenden Raum auszufüllen. Zum ersten Male finden wir Formschnitte, bei denen offenbar eine ornamentale, ästhetische Wirkung zugleich mit der Abkehr vom Realismus verbunden wird, eine allgemeine Linienstilisierung, die sich bis auf die Anlage der reich verwendeten Schraffierung erstreckt. — Von derselben Hand ist vielleicht noch ein am Schlusse des Buches erscheinender, fein empfundener Formschnitt, an dem gar keine Schraffierung angewandt ist. Er zeigt uns einen vor seinem Schreibtisch sitzenden Gelehrten und zwei vor ihm stehende Männer, wahrscheinlich seine Schüler, die die rechten Hände erhoben haben. Diese Darstellung, die schon durch die feine Charakteristik der Typen eine Meisterhand verrät, gehört zu der Bilderfolge eines der besten Augsburger Illustrationsdrucke, des ohne Jahr erschienenen «Rodericus Zamorensis, Spiegel des menschlichen Lebens» (Hain 13948), der wahrscheintich von Günther Zainer verlegt wurde.

Die vierte Ausgabe ist wahrscheinlich die ohne Jahres- und Ortsangabe erschienene,[28] die von den meisten Bibliographen Zainer zugewiesen wird. Da jedoch dieser Drucker wohl schon im Jahre 1478 gestorben ist,[29] kann er den, sicher nach der Sorg'schen Ausgabe vom Jahre 1482 erschienenen Druck nicht mehr verlegt haben. Als Vorlage zu diesem Buche diente zweifellos die letzte Sorg'sche Ausgabe, viele Formschnitte stimmen mit den darin vorkommenden überein, ihre Zahl ist freilich durch häufige Wiederholung derselben Bilder bedeutend vergrössert. Die überwiegende

---

[28] Hain 5513.

[29] Vergl. Zapf, G. W., Augsburgs Buchdruckergeschichte. I. Augsburg 1786. 4°. S. IX f.

Mehrzahl ist von dem minderwertigen Meister des Sorg'schen Columna geschnitten, doch finden sich auch einige, die von der Hand des ersten Sorg'schen Meisters hergestellt sind. Von letzterem, der offenbar in der Zwischenzeit eine künstlerische Entwickelung durchgemacht hat, sind auch einige gute Neuschöpfungen, wie z. B. «Die Hochzeit der Deianeia» (S. 41), der interessante «Seesturm (S. 66). Bei der «Beklagung des Paris» (S. 127 v) ist schon der Versuch gemacht worden, durch die erregte Bewegung der Arme die innere Seelenstimmung der handelnden Personen zum Ausdruck zu bringen, ebenso wie wir bei dem «Seesturme» die Anfänge einer Schilderung der Naturstimmung gewahren. Die schönen ornamentalen Formschnitte mit den «Kämpfen dės Jason» sind um eines vermehrt worden, worin derselbe Künstler, der die anderen drei gefertigt hatte, die «Erbeutung des goldenen Vliesses» zur Darstellung bringt. Zum Schlusse finden wir wieder den Formschnitt mit dem «Gelehrten», wobei die merkwürdige Erscheinung zu Tage tritt, dass die eine Hälfte mit den «Schülern» weggeschnitten ist. Dieser Umstand, die Verstümmelung eines Formstockes, ist für die Datierung des Druckes von grosser Wichtigkeit: Da in der Sorg'schen Ausgabe von 1482 dieselbe Platte noch unversehrt gewesen war, muss jene offenbar dem ohne Jahr erschienenen Drucke vorausgehen. Als allerletztes Bild befindet sich in dieser Ausgabe noch ein zweiter Formschnitt aus dem «Rodericus Zamorensis», der uns «die myster, die von der erstörung Troya geschriben habent» zeigen soll.

Als Schoensperger im Jahre 1488 einen Neudruck[30] veranstaltete, benutzte er einen grossen Teil der Formstöcke, die in der Sorg'schen Ausgabe vom Jahre 1482 abgedruckt gewesen waren. Da aber offenbar manche von diesen Platten damals nicht mehr vorhanden waren, verwendete er auch aus der Bämler'schen Werkstatt stammende Illustrationsstöcke, die Sorg 1479 gebraucht hatte, und die damals wahrscheinlich noch in seinem Besitze gewesen sind. Schoensperger liess aber ausserdem noch einige Formstöcke neu herstellen, die sich äusserlich schon durch das längere Format kennzeichnen, ohne übrigens im sonstigen sehr von den in den anderen Ausgaben gebrauchten abzuweichen. Sie sind, wie mir scheint, von dem Meister des Sorg'schen Columna gearbeitet: Wir finden hier seine Gesichtstypen, seine Gewandbehandlung wieder, müssen aber gestehen, dass er im Vergleich mit seinen früheren Arbeiten fortgeschritten ist. Vor allem beginnt er jetzt in reicherem Masse Schraffierungen anzuwenden; und zwar schraffiert er in langen Parallellinien, die von einer Kontur zu der anderen durchlaufen, wirkt dadurch sehr hart, ohne im Stande zu sein, Körperrundungen richtig wiederzugeben. In der Komposition ist er übrigens viel besser geworden, der ihm zur Verfügung stehende grössere Raum gestattet eine ausgedehntere Entfaltung der Figuren, diese sind geschickt in ihre Umgebung hineinkomponiert; zuweilen ist auch durch ein im Hintergrunde auftauchendes Landschaftsbild eine Wirkung in die Tiefe versucht worden (z. B. S. 6, 17, 18, 20 v). Die Figuren selbst sind noch sehr klein, die Linien der Umrisse aber nicht mehr so eckig, die Augen sind natürlicher, die Bewegung der Extremitäten noch etwas übertrieben; auf eine reiche Wiedergabe kostümlicher Details hat der Künstler besonderen Wert gelegt.

In der Wahl des Darstellungsobjektes ist er noch kühner geworden, wie früher; so versucht er z. B. S. 105 einen Kampf, der an dem Abhange eines Berges ausgefochten wird, bildlich wiederzugeben. Gewagte Verkürzungen finden sich auch auf S. 107. Bei der vollkommenen Missachtung perspektivischer Gesetze erzeugt diese Kühnheit zuweilen sogar Bilder, die nur komisch wirken können (wie S. 33 v).

---

[30] Hain 5517.

Unter allen Illustrationen der Schoensperger'schen Ausgabe fallen zwei (S. 38 und 44) besonders auf, schon rein äusserlich dadurch, dass ihnen jede Umrandung fehlt. Künstlerisch stehen diese Formschnitte weit über allem, was wir bis jetzt von Augsburger Produkten kennen gelernt haben. Eine grössere technische Gewandtheit kennzeichnet sich schon durch die ausserordentliche Feinheit der Schraffierungslinien, die von den dicken Konturen stark absticht. Die, im Vergleich mit den anderen in diesem Buche vorkommenden, ziemlich langen Figuren sind wohlproportioniert, die Tracht ist genau in allen Einzelheiten charakterisiert, die Falten sind im grossen und ganzen richtig beobachtet, teilweise in einer merkwürdigen Zickzackmanier behandelt, wirken infolge der sparsam angewandten, sehr feinen Längsschraffierung ganz natürlich und plastisch. Durchgehend sind die höchsten Lichter an runden Körpern, so z. B. auch an den Haarpartien des Kopfes, weiss gelassen, ein Verfahren, das bei den französischen Illustrationen des 15. Jahrhunderts allgemein ist, seltener aber in Deutschland vorkommt. Das Gesicht selbst ist noch eckig in seinen Formen, die Nase spitz, das Haar ziemlich locker. Bei den Händen kommen noch vielfach Verzeichnungen vor. Jedenfalls sind die Darstellungen, wie «Priamus über das Lied des Hirten trauert» und «Achilleus von der Deianeia das Harfenspiel erlernt» schon sehr bedeutend im Ausdruck, zumal durch die Stellung des Körpers und die Bewegung der Hände und Köpfe das Innenleben dieser Menschen vollkommen charakterisiert wird. Vornehmlich der letztgenannte Formschnitt zeigt einen äusserst tief empfundenen Stimmungsgehalt. Für die geschickte psychologische Auffassungsweise zeugt schon die Art, wie der männliche Charakter des in Frauenkleider gehüllten «Achilleus» betont ist. — Wahrscheinlich sind diese beiden vorzüglichen Formschnitte einem anderen Buche entnommen, dessen Titel ich leider bisher noch nicht ermitteln konnte. Stilistisch scheinen sie mir mit einigen Illustrationen des bei Zainer erschienenen «Spiegels des menschlichen Lebens»[31] verwandt zu sein.

Schott in Strassburg kopierte im Jahre 1489[32] mit derselben Treue die schlechten Illustrationen der Sorg'schen Ausgabe vom Jahre 1482, wie er ein Jahr früher die Bilder des Augsburger «Alexander» nachgebildet hatte. Er umgab sie wieder mit denselben dicken Rahmen, wie sich überhaupt allgemein die Vorliebe für schwarze Massen in diesen Strassburger Formschnitten geltend macht. So ist z. B. auf S. 31 v auch der Fussboden schachbrettartig, schwarz und weiss, ornamentiert. Am Schlusse findet man wieder einen Gelehrten mit seinen Schülern, was uns abgesehen von anderen Identitäten, über die Vorlage einen genaueren Anhaltspunkt giebt. In diesem Falle verhält sich übrigens Schott ausnahmsweise nicht kopierend, indem er hier einen für den Strassburger Illustrationsstil ganz charakteristischen Formschnitt ververwendet, der in manchen Punkten von der Augsburger Vorlage abweicht. — Ausser einigen Initialen, die auch in den «Alexander-Ausgaben» Schotts vorkommen, bringt der Verleger in diesem Buche noch einige Randleisten an, dieselben, die in vielen Strassburger Büchern — zuerst in dem 1483 bei Schott verlegten «Plenar»[33] — verwendet wurden; sie bestehen aus dem für die Strassburger Ornamentik typischen, der Kreisform sich nähernden, Spiralranken, welche der Anbringung aller möglichen Figuren, Menschen und Tieren, ausreichenden Spielraum gewähren.

Dieses Buch hat einer anderen Ausgabe zur Vorlage gedient, deren Illustrationen zu dem besten gehören, was überhaupt in Strassburg im 15. Jahrhundert ge-

[31] Hain 13948.
[32] Hain 5518.
[33] Abgebildet bei Kristeller, P., Die Strassburger Bücherillustration im 15. u. 16. Jahrhundert. (Beiträge zur Kunstgeschichte N. F. VII. Leipzig 1888). S. 21.

schaffen worden ist. Diese Formschnitte gingen im Jahre 1499, wahrscheinlich aus der Werkstatt Kistlers, hervor.[34] Sie sind das Werk eines hervorragenden Schongauer-Schülers und tragen teilweise, wenn auch nicht in dem Masse, wie andere Strassburger, in der Grüninger'schen Werkstatt gefertigte, Illustrationen, noch viele Merkmale der Kupferstich-Technik an sich. Das Merkwürdige an diesen Bildern ist, dass ihr Schöpfer, obwohl er sich im sonstigen von allen Schwächen, welche den Illustrationen früherer Ausgaben anhaften, befreit hat, doch noch insofern, an der Tradition festhält, als er die Kompositionen seiner Arbeiten fast immer der Schott'schen Vorlage entlehnt, deren Konturen er im Gegensinne kopiert hat. Sonst hat er sich freilich vollkommen von dieser Vorlage befreit: In der Bildung der Figuren, in dem Ausgestalten der Landschaft, im Erfassen des Ganzen, wie der Einzelheiten, überall zeigt sich ein feines Raumgefühl, ein lebendiger Natursinn und eine gesunde Phantasiegestaltung. Technisch ist der Künstler noch ziemlich von Schongauer abhängig: Meistens verwendet er Längsschraffierung, — in der Richtung der Konturen — in der richtigen Erkenntnis, dass hierdurch mit besserem Erfolge eine Rundmodellierung zu erreichen sei. Wendet er Querschraffierungen an, so lässt er sie, um ähnliche Effekte zu erzielen, allmählig in den Konturen verlaufen; in dieser besonderen Technik steht er jedoch hinter anderen Holzschnittmeistern seiner Zeit zurück. Charakteristisch für diesen Künstler ist ausserdem der Umstand, dass er grosse Flächen des ihm zur Verfügung stehenden Raumes, wie die Wände, den Himmel etc. weiss lässt, (ein Gemeingut der Schongauer'schen Schule), wodurch die Bilder einen ziemlich hellen Gesamtton erhalten.

Die Illustrationen haben, abgesehen von dem grossen Titelbilde, das sich später noch einmal wiederholt, alle einen länglichen, querliegenden, aus dicken schwarzen Linien gebildeten Rahmen. Die Figuren sind dementsprechend nicht sehr lang, erscheinen eher etwas gedrungen, die Köpfe dagegen gross, teilweise ausserordentlich ausdrucksvoll, ohne allzu sehr in den Typen zu variieren. Gesicht- und Gewandbehandlung schliessen sich so eng an Schongauer an, dass eine nähere Analyse überflüssig erscheint; auch die Szenerie, die Bäume, die Häuser sind dieselben, die wir bei dem grossen elsässischen Kupferstecher antreffen. Die Hände, auf die weniger Sorgfalt gelegt worden ist, erscheinen meist unbewegt und geschlossen. Der Künstler beherrscht im allgemeinen die Gesetze der Linearperspektive, wenn auch zuweilen noch Verzeichnungen, Verkürzungsfehler vorkommen. Wo ganz auffallende Missbildungen hervortreten, ist daran nicht so sehr die theoretische Unkenntnis des Künstlers schuld, als sein Bestreben, im allgemeinen an der Komposition der Vorlage festzuhalten. So finden wir z. B. auf dem Titelblatte der ersten Seite wieder den übermässig grossen «Priamus», die kleinen Diener im Vordergrunde, die den neugeborenen «Paris» davontragen. Bis auf die Verzeichnungen in der Perspektive des Innenraumes hält er an den Fehlern der Vorlage fest, die sich seit dem Jahre 1474 von einer Ausgabe zur anderen fortgeerbt haben. Wenn er sich nun auf S. 2 ganz von der Vorlage befreit, hier eine neue — wahrscheinlich aus einem anderen Buche entnommene — Städtevedute, die uns ein vollkommen klares Bild von dem wirklichen Aussehen einer mittelalterlichen Stadt gibt, einschaltet, so finden wir andererseits S. 11v und S. 19v die armseligen, schematischen Häuser der Ausgabe vom Jahre 1489 wieder. Auch die Schiffe, die für die grosse Zahl der Insassen viel zu klein sind, behält er bei; S. 58 schwebt der tote «Patroklos» immer noch so unnatürlich in seinem Sarge, wie in der Vorlage, und die altertümlichen Falten auf der Bettdecke S. 8 finden wir ebenfalls

---

[34] Den Bibliographen unbekannt; Kolophon im Anhange abgedruckt.

wieder, obwohl der Künstler, das sehen wir S. 12 v b, es recht gut versteht, ein Gewand richtig zu drappieren. Im Gegensatz zu dieser Abhängigkeit lässt er dann wieder in Einzelheiten seiner Phantasie freien Lauf. Welches Leben herrscht in diesen kleinen Vignetten im Vergleich zu früheren Auflagen, welcher Reichtum in den Kostümen, welche Grazie in der Bewegung, welche feine Beobachtung in der Ausführung des Gesichtes! Entzückend ist oft die nur in Konturen angedeutete Landschaft des Hintergrundes, besonders die kleinen Städte, die hinter Hügeln aus der Ferne hervorlugen. Wundervoll sind einige Schlachtendarstellungen, vornehmlich die S. 16 v zuerst verwendete Platte. Beobachtet man die feurigen Pferde der Berittenen, wie sie von zwei Seiten gegeneinander stürmen, man empfindet die ganze Wucht des Anpralls. Ebenso sind die Reiter selbst mit ihren in der Sonne blinkenden Waffen, in der Mitte die in wildem Gewirre gegeneinander strebenden Lanzen von vorzüglicher Wirkung. Bei aller Mannigfaltigkeit muss man die Uebersichtlichkeit und Klarheit in der Anordnung des Ganzen bewundern. Wie ein Turnierspiel erscheint demgegenüber die auf S. 15 v befindliche ruhigere Kampfesszene, die vielleicht von einer anderen Hand sein dürfte, da dabei die koloristische, plastische Licht- und Schattenwirkung mehr hinter einer zierlichen Zeichnungsweise zurückzutreten scheint. Ueberhaupt sind in dem ganzen Buche hellere (z. B. S. 52 v) und dunklere Holzschnitte in verschiedenen Abstufungen verteilt; trotzdem glaube ich kaum, dass die Unterschiede in der technischen Ausführung gross genug sind, um die Annahme, dass verschiedene Künstler an der Illustrierung dieses Buches gearbeitet haben, zu rechtfertigen.

Bei einigen Bildern findet man schon die Anwendung eines im 16. Jahrhundert sehr gebräuchlichen Verfahrens, zwei Holzstöcke aneinander zu stückeln (S. 12 v, 14 v); es kommt das jedoch nur selten vor, wirkt in diesen wenigen Fällen weniger störend, weil nie mehr wie zwei Holzstöcke aneinander gesetzt werden, und auf diesen einzelnen Teilen nur ziemlich selbständig für sich dargestellte Personen wiedergegeben sind. Jedenfalls wird dieses Verfahren hier noch nicht zur Manier, wie bei der gleich zu besprechenden Ausgabe des «Columna».

Es ist das ein Buch,[35] über welches bei den Bibliographen bisher eine volle Klarheit noch nicht erzielt werden konnte. Vergleicht man es mit der vorigen Ausgabe, so giebt es uns freilich einige Rätsel zu raten auf. Angeblich, nach der Inschrift des Kolophons, ist es nämlich am selben Tage in Strassburg gedruckt worden, wie die eben besprochene Kistler'sche Ausgabe. Da teilweise dieselben Holzstöcke in beiden Editionen verwandt wurden, andererseits die Buchstabentypen abweichen, die der letzteren wahrscheinlich aus dem Atelier Johann Knoblouchs stammen, gehört es schon an und für sich in das Gebiet des Unwahrscheinlichen, dass beide Drucke am selben Tage ediert worden sind. Es scheint mir zweifellos, dass wir es hier mit einem Nachdrucke zu thun haben, der durch die Angabe des falschen Druckdatums das Publikum täuschen und ihm den Glauben beibringen sollte, dass es die, wahrscheinlich damals sehr geschätzte und durch die kleine Auflage — heute ist nur ein Exemplar bekannt — seltene Kistler'sche Ausgabe kaufe. Wann dieser Nachdruck hergestellt wurde, lässt sich nur annähernd bestimmen. Kistler hat die Holzstöcke des «Columna» noch später in verschiedenen Drucken bis zum Jahre 1509[36] verwendet. 1509 finden wir zum ersten Male Kistler'sche Holzstöcke in einem bei Knoblouch, — der überhaupt gerne fremde Holzstöcke verwendete, — gedruckten Buche;[37] 1510 druckte dieser Verleger eine Ausgabe des «Columna» mit genau den-

[35] Hain 5519.
[36] Zuletzt bei Panzer no. 636.
[37] Apulcius, Panzer no. 659 b.

selben Holzschnitten, die sich in unserem, falsch datierten, Nachdrucke finden. Ich glaube deshalb nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, dass der Nachdruck im Jahre 1509 oder 1510, kurz nach der Uebernahme der Kistler'schen Holzstöcke, von Knoblouch hergestellt wurde, worauf man dann im Jahre 1510, infolge des durch den Erfolg des Nachdruckes gesteigerten Absatzes, den «Columna» noch einmal mit richtiger Angabe des Datums verlegte.

Aber, könnte man fragen: Ist das Verhältnis nicht vielleicht ein umgekehrtes? Und so will ich nicht versäumen, die Gründe anzugeben, die mich veranlassen, die Priorität des Kistler'schen Druckes zu behaupten und das Produkt Knoblouch's zu einem Plagiate zu stempeln: Vor allem ist die Kistler'sche Auflage diejenige, die sich in der Komposition und Anordnung der Holzschnitte streng an die Vorlage von 1489 hält, und es erscheint mir offenbar, dass die Holzstöcke derselben eigens zu diesem Zwecke hergestellt wurden, während in der Ausgabe Knoblouchs, die in einem Zeitpunkte erschienen sein muss, in welchem schon ein Teil der Kistler'schen Stöcke verloren gegangen war, andere Holzschnitte vorkommen, die mit keinem der früheren Editionen im Zusammenhange stehen und grösstenteils anderen Büchern entnommen sind; nur in Anordnung und Zahl der Illustrationen hat man sich im allgemeinen die Kistler'sche Ausgabe zum Muster genommen. — Ausserdem — und das erscheint mir als das wesentliche — sind viele Holzstöcke bei dem Nachdrucke in zerstückeltem Zustande verwendet worden, die noch bei Kistler unversehrt gewesen waren. Die Erklärung für dieses Zerschneiden der schönen Stöcke entspricht einem Brauche, der bei den Verlegern des 16. Jahrhunderts allgemein üblich war. Die Holzstöcke wurden in mehrere Teile zerlegt, um diese Teile einzeln wiederum an anderer Stelle für sich benutzen und mit anderen Stücken zusammensetzen zu können. So sehen wir bei dem Abdrucke des Kistler'schen Holzstockes in dem Knoblouch'schen «Columna» S. 5 die Figur des Königs durch einen, auf einen Einschnitt deutenden, Streifen von der anderen Hälfte des Holzschnittes abgesondert. Diese barbarische Zerstörung des schönen Stockes war nötig geworden, damit man denselben «König» z. B. auch auf Seite 19 in einem anderen Holzschnitte zwischen zwei Formstöcken einschalten konnte. Es ist das ein Verfahren, welches sicher in hohem Masse die Schönheit des Buches beeinträchtigt, wenn wir ihm auch einige ganz hübsche, neue Holzstöcke verdanken.[38]

Jacobs von Königshofen Chroniken «Von allen Königen und Kaisern» und «Von allen Päpsten» haben in der 1476 bei Bämler herausgekommenen Erstausgabe[39] eigentlich wirklich historische Illustrationen nicht erhalten. Auf dem Titelblatte des erstgenannten Buches thront der «Vater der Welt» nach der Beschreibung des 4. und 5. Kapitels der Apokalypse gewissermassen als der oberste Kaiser unter den Königen, als welche an seiner Seite die 24 «Aeltesten» dargestellt sind. Es ist eine übermächtige Gestalt, die dort auf dem gotischen Throne sitzt, durch das hieratisch-altertümliche, das in ihr liegt, erhält sie eine eigenartig gewaltige Monumentalität. Dieser Zug geht durch die ganze Komposition: Trotz der grossen Anzahl der Figuren, deren Köpfe meist, wie auf einigen Bildern der italienischen Trecentisten, in Reihen übereinander angeordnet sind, herrscht in der ganzen Raumdisposition eine bewunderungswürdige Klarheit, ohne dass dabei die Symmetrie der Gesamtanordnung auch im einzelnen mit rücksichtsloser Strenge zur Durchführung gelangt wäre:

---

[38] Eigentümlich sind auch die Striche, die man bei den Holzschnitten, meist an den Kurzseiten des Rahmens, antrifft; sie scheinen mir Abdrücke von Klammern zu sein, die die so zerstückelten, oft aus 3 Teilen bestehenden, Stöcke zusammenhalten mussten.

[39] Hain 9792.

Schon der Himmelskönig sitzt nicht, wie gewöhnlich, ganz frontal, und auch unter den «Aeltesten» herrscht, obwohl ihre Gesichtstypen meist einander gleichen, eine grosse Mannigfaltigkeit in den Motiven ihrer Stellung und Bewegung. Ferner unterbrechen die Figuren des Vordergrundes, der betende «Johannes» und der ganz rechts sichtbare «Engel,» die störende Eintönigkeit der Symmetrie. Bei näherer Betrachtung merken wir, dass der Bämler'sche Meister, seitdem wir ihn bei dem «Columna» verlassen haben, grosse Fortschritte gemacht hat. Besonders wendet er jetzt in reicherem Masse Schraffierung an, die in verschieden gerichteten Parallelstrichlagen die Konturen zu verbinden sucht, bei Faltenbildungen oft sogar ganze Dreiecke ausfüllt. In der Gesichtsgestaltung hebt er jetzt das Auge klarer hervor, indem er die Pupille, im Gegensatze zu anderen Illustratoren seiner Zeit, öfters in der Mitte des Auges anbringt. Die Individualisierung der Typen tritt infolge der Angabe von Gesichtsfalten stärker hervor. — Uebrigens scheint die Ausführung nicht ganz den Intensionen der Vorzeichnung nachgekommen zu sein, so dass wir wohl annehmen können, dass hier ein minder begabter Gehülfe des Bämler'schen Meisters die Uebertragung auf den Formstock vorgenommen hat.

Zwischen der Papst- und der Kaiserchronik findet man meistens die «Reformationen» Kaiser Siegmunds und Kaiser Friedrichs beigebunden. Das Titelblatt der ersteren schildert uns einen Traum, den der Kaiser im Jahre 1403 in Pressburg gehabt hatte, stilistisch und in der Anordnung mit dem «Traum der Hecuba» in der Bämler'schen Columna-Ausgabe verwandt. Viel bedeutender ist das der zweiten Reformation als Titelbild beigegebene «Veronikabild» mit dem ausserordentlich eindrucksvollen Christuskopf, der, was Tiefe der Auffassung betrifft, einen ähnlichen Kupferstich des Meisters E. S.[40] bei Weitem übertrifft und gewissermassen die Uebergangsstufe zu dem ergreifendsten aller Dürer'schen Holzschnitte[41] zu bilden scheint. — Vor der hierauf folgenden Papstchronik sieht man die «Messe des heiligen Gregor» in der im Mittelalter allgemein üblichen Weise dargestellt. Die Durchführung der einzelnen Teile ist nicht so bedeutend, wie in dem eben erwähnten Blatte, besonders weist die Wiedergabe des Nackten einige Härten auf. Uebrigens beruht diese Darstellung nicht auf einer originalen Erfindung unseres Formschneiders, sie ist vielmehr die gegenseitige Kopie eines nachweislich von Bastion Ulmer hergestellten Ablassbriefes, von dem sich eine Kopie im Germanischen Nationalmuseum befindet.[42] Ein Vergleich mit der wahrscheinlich in den sechziger Jahren des Jahrhunders entstandenen Vorlage ist insofern interessant, als er zeigt, welchen Fortschritt die Formschnitttechnik während eines Zeitraumes von ungefähr 15 Jahren gemacht hat. Es ist übrigens keineswegs ausgeschlossen, dass dem «Veronika-Bild» ebenfalls ein ähnliches Einzelblatt als Vorlage gedient hat; für eine originale Erfindung des Bämler'schen Meisters ist es fast zu gut.

In der zweiten bei Sorg 1480 erschienenen[43] und der dritten Ausgabe, die im Jahre 1487 Schoensperger herausgab,[44] ging man davon ab, religiöse Darstellungen, die mit dem Inhalte der Chronik in gar keinem Zusammenhange stehen, dem Texte vorauszuschicken. Die Illustrationen, die in beiden Ausgaben die gleichen sind, hat der «Meister des Sorg'schen Columna» ausgeführt. Eine stärkere Parallelschraffierung in verschiedenen Richtungen zeigt, dass auch dieser Künstler inzwischen etwas gelernt hat. Der Formschnitt der Kaiserchronik ist ein Dedikationsblatt, eine Art der

---

[40] Passavant II, S. 62, no. 178.
[41] Bartsch, Appendix no. 27. Passavant III, S. 183, no. 193.
[42] Schreiber 1471.
[43] Hain 9793.
[44] Hain 9794.

Titelillustration, die wir seit der Zeit der Karolinger während des ganzen Mittelalters bei zahlreichen Büchern antreffen. Im vorliegenden Falle ist es der Kaiser selbst, der, im Kreise der 7 Kurfürsten thronend von zwei, vor ihm knieenden, in der Verkürzung arg misslungenen, Männern das Buch in Empfang nimmt. Auf die ebenfalls symmetrisch gebundene Komposition scheint noch die inhaltlich ganz verschiedenen Darstellungen der ersten Ausgabe eingewirkt zu haben; Monumentalität und Einfachheit trifft man sonst bei den Schöpfungen des Sorg'schen Meisters nicht an. — Aehnlich ist die Anordnung der Figuren auf dem Titelblatte der «Papstgeschichte». Hier sitzt «Petrus» in der Mitte auf einem Throne, während drei Päpste und ebenso viele Kardinäle auf beiden Seiten seine Gefolgschaft zu bilden scheinen.

Das letzte illustrierte Historienbuch, das im Bämler'schen Verlage erschien, die «Historie von der Kreuzfahrt nach dem heiligen Lande und dessen Eroberung durch Gottfried von Bouillon» vom Jahre 1482,[45] ist das bedeutendste, was diese Werkstatt hervorgebracht hat, wenn auch das Niveau der Illustrationen im wesentlichen nicht über das hinausgeht, was bisher von Bämler'schen Arbeiten erwähnt wurde. In mancher Beziehung ist sogar darin ein Rückschritt zu verzeichnen: Viele Bilder sind minderwertig, von untergeordneten Künstlern ausgeführt, und nur eine geringe Zahl (S. 1 v, 5 v, 14 v, 17 v, 31, 33 und 52) ist von dem tüchtigen «Bämler'schen Meister» gefertigt. Zu letzteren gehört vor allem das grosse Titelblatt, das trotz aller Mängel in der perspektivischen Gestaltung des Raumes zu den bewundernswürdigsten Erzeugnissen der frühen Augsburger Formschnittkunst gehört. Es schildert, wie der «Papst Urban in Clermont, die Christen zum Kreuzzuge auffordert», eine ausserordentlich lebendige und abwechslungsreiche Darstellung. Manches in der Ausdrucksgestaltung ist schon sehr bedeutend und bezeichnet einen Fortschritt gegenüber allem Vorhergegangenen; in anderem wiederum zeigt sich eine gewisse Befangenheit, wie in der eintönigen harten Gewandbehandlung mit durchgehender, meist ganze Dreiecke füllender, Schraffierung, auch in der schematischen Wiedergabe der Häuser, der selten vorkommenden Pflanzen, die den Erdboden beleben, in der schwarzen Ausfüllung der Fenster etc. etc.; das alles wirkt wenig anziehend. Eine perspektivische Raumvertiefung wird schon dadurch illusorisch, dass die dem Beschauer am nächsten befindlichen Figuren dieselbe Grösse haben, wie die des Hintergrundes. Bemerkenswert ist der Versuch in der Schraffierung zu variieren: Durchgehende Linien in verschiedenen Abständen, kleine Striche, auch Punkte, und sogar Kreuzschraffierung ist an einer Stelle versuchsweise verwendet. Durch eine ähnliche Mannigfaltigkeit in der Schraffierung zeichnen sich auch die übrigen von dem Bämler'schen Meister für das Buch hergestellten Bilder aus. — Aber nicht alle Formschnitte sind neu. Wir begegnen Stöcken aus den Editionen des «Alexander,» «Columna,» des «Herzog Ernst». Die grosse Mehrzahl ist ferner, wie gesagt, von der Hand eines anderen Künstlers, und zwar einer Persönlichkeit, die wahrscheinlich mit dem «Meister des Sorg'schen Alexander» identisch ist, der uns nur in einer fortgeschrittenen künstlerischen Entwicklungsstufe entgegen tritt. Auf diesen, meist mit ziemlich dicken Strichen eingerahmten, Formschnitten finden wir breite, kleine Gestalten mit grossen runden Köpfen; die Gesichter haben ein scharf geschnittenes Profil mit spitzen Nasen, kleinen, aber hervorstechenden Augen, die Haare sind mit wenigen Strichen angedeutet. Hervortreten dürfte zunächst ein häufiger Wechsel der Typen, eine einfache Gewandbehandlung, grosse, noch geschlossene Hände, die bei einer untergeordneten Berücksichtigung der Verkürzungsprobleme nur ungeschickt bewegt werden. Landschaftliche Schilderung

[45] Hain 8753.

kommt selten vor und ist selbst dann nur wenig ausführlich. Die Strichtechnik erscheint fein und sauber, Schraffierung wird möglichst beschränkt.

Was das Verhältnis der Illustrationen zum Texte betrifft, so ist zunächst zu bemerken, dass letzterer historisch wertvoller und weniger phantastisch ist, wie der «Columna» oder die Alexanderhistorie. Dem entsprechend geben die Formschnitte auch recht lebendige, teilweise sogar realistische, (S. 32) Schilderungen von den zahlreichen Kämpfen, Belagerungen, Verhandlungen unter charakteristischer Beachtung der Einzelheiten.

Dieses Buch ist das letzte, das Bämler mit originalen Formschnitten ausstattete, obwohl er, wie uns sicher berichtet ist, noch 13 Jahre länger lebte und auch Bücher herausgab.[46] A. W. Pollard, der wie kein zweiter das Wesen dieser Augsburger Formschnittmeister nachempfunden und zur Darstellung gebracht hat,[47] spricht die Vermutung aus, dass der alternde Drucker, der auch sein eigener Illustrator gewesen sei, nicht mehr die Kraft in sich gefühlt hätte, mit den, nunmehr im Laufe der Zeiten in der Technik fortgeschrittenen, Illustratoren der anderen Ateliers in Konkurrenz zu treten und deshalb bei seinen späteren Editionen lieber von jeder Illustration absehen wollte. So ansprechend diese Hypothese auch sein mag, so scheint sie mir doch nicht ganz das Richtige zu treffen. Es ist kaum denkbar, dass jener Meister, der ausser den Bämler'schen Büchern, wie wir später sehen werden, auch für Sorg im Jahre 1478 den «Boccaccio» illustrierte und einen grossen Teil der in der «Historie vom Herzog Leopold» verwendeten Formstöcke fertigstellte, mit der Person des Johann Bämler identisch sei, und auf diese Weise ein Verleger, in seiner Eigenschaft als Formschneider, auch für einen Konkurrenten gearbeitet hätte. Viel natürlicher scheint mir die Annahme, dass der von uns so genannte «Bämler'sche Meister» im Jahre 1482, während der Vorbereitung der «Historie von der Kreuzfahrt», starb und dadurch Bämler in die Notlage versetzte, für die Fertigstellung dieses Buches ausnahmsweise einen anderen Künstler in der Person des «Meisters des Sorg'schen Alexanders» hinzuzuziehen. Dass andererseits der feinsinnige Verleger nach dem Tode seines langjährigen Mitarbeiters keine Lust hatte, auch fernerhin andere, dem «Bämler'schen Meister» künstlerisch nicht ebenbürtige Kräfte zu beschäftigen, ist nur allzu begreiflich.

Der «Meister des Sorg'schen Alexanders», den wir schon wiederholt zu erwähnen Gelegenheit hatten, hat auch die Illustrationen zu den 3 Ausgaben der «Historie des Herzogs Ernst von Bayern»[48] gemacht, die ohne Jahres- und Ortsangabe, nach Ansicht der Typographen, bei Sorg in Augsburg erschienen sind. Das, im 15. und 16. Jahrhundert sehr beliebte, Volksbuch erzählt auf Grund einer alten, in der Zeit der Kreuzzüge entstandenen Tradition in naiver Weise von den Erlebnissen des Herzogs Ernst von Bayern, der wegen eines Mordes von Kaiser Otto I. gezwungen worden war, ausser Landes zu gehen, den Orient aufsuchte und dort die merkwürdigsten Abenteuer, in der Art von Sindbads Reiseerlebnissen, bestehen musste. Er kämpfte mit den Kranichmenschen, er entrann, an den Magnetberg verschlagen, mit knapper Not dem Tode, liess sich mit seinem Genossen in Ochsenhäute einnähen, um sich von Greifen in ihr Nest tragen zu lassen, kam dann in das Cyclopenland, in das Land der Zwerge, der Mohren, zu dem Kalifen nach Babylon, nach Jerusalem an das heilige Grab, um schliesslich in seine Heimat zurückzukehren. Die Illustrationen, die sich in allen drei Ausgaben wiederholen, sind ganz im Stile der Sorg'schen

[46] Zapf, G. W. Augsburgs Druckergeschichte. Augsburg 1791. II, S. XII.
[47] Pollard, A. W. Early Illustrated Books. London 1893 (Books about Books) S. 46.
[48] Hain 6672, 6674, 6675.



Alexander-Formschnitte gehalten und machen teilweise, nicht ungeschickt, in derselben naiven Weise das Wesen dieser Erzählungen im Bilde verständlich, ohne in der Art der Auffassung wesentlich Neues zu bieten; teilweise finden wir sogar die im «Alexander» gebrauchten Formschnitte wieder. — Im Anhange sind diesem Buche noch einige Wundererzählungen aus dem Leben der Kaiserin Adelheid angeheftet, die in ähnlicher Weise durch vier Formschnitte illustriert wurden. Die Unfähigkeit des Künstlers, den Akt wiederzugeben, kommt S. 55 v (Hain 6674) zum Vorschein, bei der Darstellung der Szene, wie Kaiser Otto durch das wunderbare Eingreifen einer überirdischen Macht an der Züchtigung seiner Gattin gehindert wird: Der nackte Körper der Frau ist sehr unnatürlich gezeichnet, die Aussenkonturen sind eckig, kommen an der Hüftengegend zu nahe zusammen, die Extremitäten sind sehr schmal und zu lang im Verhältnisse zu den übrigen Körperteilen; von einem Herausarbeiten der Einzelheiten in der Gliederung des Körpers ist noch keine Rede.

Wenig veränderte, noch rohere Kopien enthält die, ebenfalls ohne Jahr und Ort erschienene, 4. Ausgabe,[49] die Heinrich Knoblochtzer in Strassburg gedruckt hat. Aehnlich, wie in den schon besprochenen Schott'schen Nachdrucken, zeigt sich auch hier eine Vorliebe für schwarze Flächen, die den an sich schon unharmonischen Eindruck dieser Illustrationen noch erhöht. Hinzugefügt sind nur auf einigen Bildern sehr schematische Andeutungen von Vegetation.

Inhaltlich verwandt mit dem eben besprochenen Buche ist die «Historie vom Herzog Leopold und seinem Sohne Wilhelm von Oesterreich».[50] Sie enthält die sagenhaften Erlebnisse und Thaten dieser beiden Helden. Zur Illustration sind, besonders gegen Ende, Formstöcke von früher erschienenen Augsburger Büchern verwendet. Die meisten Illustrationen sind offenbar von der Hand des Bämler'schen Meisters, der hier ausnahmsweise für Sorg gearbeitet hat. Diese durch feine Strichführung sich auszeichnenden Bilder, die alle eine doppelte Linieneinfassung haben, tragen die Merkmale des reiferen Stiles jenes Künstlers an sich; reichere Schraffierung, ein breiteres Gesichtsoval, grössere Augen, eine mehr natürliche und mannigfaltige Gewandbehandlung verraten die fortgeschrittene Manier dieses tüchtigen Bahnbrechers des Augsburger Illustrationswesens. Es herrscht schon ein grosser Reichtum in den Typen, die Bewegungen der Figuren in ihren mannigfaltigen Stellungen entbehren nicht einer gewissen Grazie; eine ausgedehntere Tiefenwirkung vervollständigt den Eindruck der Naturähnlichkeit.

Von diesen Arbeiten des «Bämler'schen Meisters» sind einige, stilistisch und technisch vollkommen abweichende Bilder zu unterscheiden, wie z. B. «König Walwan sich zur Hochzeit rüstet», oder «König Maroch nach Phrygien kommt» und die beiden «Falkenjagden vor dem Schlosse». Den Meister, der diese Szenen illustriert hat, haben wir bisher noch nicht angetroffen, nennen wir ihn der Kürze halber «Meister des Herzog Leopold». Es ist ein Künstler, der noch lange in der alten Manier befangen blieb, als schon andere längst die primitive Unbeholfenheit überwunden hatten. Er hat auch, wie die älteren Meister, die kleinen gedrungenen Gestalten mit kurzem Halse, das breite fast viereckige Gesicht mit den weit geöffneten Augen und spitzer Nase. Er liebt das Haar nur mit wenigen Strichen auzudeuten, so dass die höchst belichteten Stellen weiss bleiben. Die Gewandung, die teilweise die Zeittracht mit allen Einzelheiten wiedergiebt, zeigt eine eckige und brüchige Faltenbehandlung, wie überhaupt die geringe Abrundung der Linien bei diesen Form-

---

[49] Hain 6673.
[50] Hain 10041.

schnitten die technische Unbeholfenheit des Künstlers beweist. Auch die Bewegungen der Figuren sind noch sehr steif. Einige Fortschritte sind in der Ausbildung des Landschaftlichen zu verzeichnen, auch perspektivische Probleme werden, teilweise ganz gut, gelöst, indem die Figuren, wenn sie sich in der freien Luft befinden, einen kleineren Massstab erhalten und so der Umgebung besser angepasst werden. — Die Strichführung ist dick und wenig sorgfältig, die beschränkt angewandte Schraffierung besteht aus kurzen Strichlagen, die die Richtung der Konturen begleiten.

Mit dem «Herzog Leopold» ist das Buch des «edlen ritters und landtfarrers Marscho polo» in einem Bande zusammen ediert worden. Letzteres enthält nur einen grossen Titelholzschnitt des «Bämler'schen Meisters». Er zeigt uns den Ritter «Marco Polo» selbst in ziemlich steifer Stellung aufrecht in einem Zimmer stehen, in der herrschenden Modetracht gekleidet. Die reiche Schraffierung beschränkt sich auf



Abb. I. Leben der Heiligen. Augsburg 1472. Bd. I, S. 72. Meister des Bämler'schen Alexanders. Vergl. S. 46.

kurze Strichlagen, die eher geeignet sind, bei einer ähnlich grossen Figur den Eindruck körperlicher Rundung hervorzubringen.

Eine zweite Ausgabe der Geschichte des Herzogs Leopold erschien im Jahre 1491 bei Sorg,[51] zu einem Bande mit der «Historie des Herzogs Wilhalm von Orlencz» verbunden. Der erste Teil enthält dieselben Formschnitte, wie die Ausgabe vom Jahre 1481. Aehnlich ist auch die legendenhafte Reimhistorie des Wilhelm von Oranse illustriert. Ein grosser Teil auch dieser Bilder stammt von der Hand des «Meisters des Herzog Leopold», es haben aber auch noch alte Stöcke aus dem Sorg'schen Lager darin Verwendung gefunden. — Staunen erregen muss bei dieser Ausgabe nur, dass das kaufende Publikum sich um jene Zeit, in der auf dem Gebiete der Formschnittillustration von anderen Verlegern schon sehr bedeutendes geboten wurde, noch mit derartig rohen Produkten begnügte.

Mit den bisher besprochenen Büchern findet man häufig andere, inhaltlich ver-

[51] Copinger 3550.

wandte, zusammengebunden, wie das in vielen Auflagen vorkommende Buch «Histori aus den Geschichten der Römer», die «Melusine», die «Geschichte des Königs Apolonius von Tyrus», die Reisebeschreibung des Johann Schildberger, die Historie von St. Brandon, die Reise des Montevilla u. a. In ihnen finden wir teilweise solche Formschnitte, die wir entweder bereits besprochen haben, oder auch, wo das nicht der Fall ist, wenigstens stilistisch und ihrer Auffassung nach eng mit ihnen verwandt sind. Wegen ihrer geringen Bedeutung für die Illustrationsgeschichte der Historienbücher fallen sie aus dem Rahmen dieser Betrachtungen heraus; eine spezielle Darstellung der Augsburger Bücherillustration hätte nur die Aufgabe, die einzelnen Formschnitte den oben genauer analysierten Künstlerpersönlichkeiten zuzuweisen.

Eine gesonderte Betrachtung verdient allerdings noch eine kleine Augsburger Stadtchronik, die im Jahre 1483, wahrscheinlich von der Druckerei SS. Ulrich und Afra, herausgegeben wurde.[52] Das Büchlein belehrt uns in kurzen Zügen über die



Abb. II. Büchlein vom Ursprung der Stadt Augsburg. Augsburg 1483. S. 12.
Meister des Sorg'schen Alexanders. Vergl. S. 46.

Geschichte der Stadt Augsburg unter besonderer Berücksichtigung des Klosters SS. Ulrich und Afra und der Legende seiner Heiligen. Die Schrift hat offenbar die Bestimmung, die Gläubigen zur Verehrung der zahlreichen, in dem Kloster aufbewahrten Reliquien aufzufordern, die ausführlich beschrieben und auch abgebildet werden. Die Ausstattung der, im Oktav-Formate erschienenen, Chronik ist minderwertig, die Druckausführung gering, der Illustrationsschmuck künstlerisch wenig hervorragend.

Zunächst finden wir darin eine sehr zusammengezogene Ansicht der Stadt Augsburg, die infolge der kursorischen Behandlung aller Einzelheiten dem Topographen nur wenig zu sagen vermöchte. Immerhin ist das Bild mit den vielen Türmen dekorativ von guter Wirkung und technisch ganz leidlich ausgeführt: Charakteristisch sind die starken Umrisse, reiche Parallelschraffierungen in allen Richtungen, teilweise ganze Flächen überziehend; die tiefsten Schattenstellen sind schwarz gehalten. — Dann

[52] Hain 1942.

folgen vier Illustrationen aus dem Leben der Heiligen: Das «Martyrium der H. Afra» (S. 6 v) und der «Traum des H. Ulrich» (S. 12) sind Kopieen von Formschnitten des 1471/72 bei Zainer erschienenen «Heiligenlebens»[53], letztere von der Hand des Meisters des Sorg'schen Alexanders (vergl. Abb. I und II). Beim «H. Victor» (S. 8 v) und der vor dem H. Simpert knieenden Frau, die durch ihre Bitten den Heiligen veranlasst, ihr das von einem Wolfe geraubte Kind, unversehrt wiederzugeben. (S. 9) haben wahrscheinlich Stöcke aus dem, leider mir unbekannten, zweiten Bande dieses Zainer'schen Buches Verwendung gefunden; es sind also Formschnitte aus der Frühzeit des «Bämler'schen Meisters». — Eine Darstellung der Einsturzkatastrophe des Klosters SS. Ulrich und Afra (S. 22) ist in der Art der oben besprochenen Stadtansicht gehalten. — Endlich ist am Schlusse des Augsburger Exemplares dieses seltenen Druckes noch eine grosse zusammenlegbare Tafel mit Abbildungen der Reliquien des Klosters beigeheftet, deren Zugehörigkeit freilich keineswegs erwiesen ist. Das interessante Blatt, das aus zwei Formschnitten zusammengesetzt ist, zeigt uns zahlreiche Schreine, Tabernakel, Schränke, Vortragskreuze, Monstranzen etc., eine reiche Sammlung, die, obwohl die Wiedergabe der zierlichen Ornamente wenig sorgfältig ist, doch für jeden der sich mit der frühen Goldschmiedekunst beschäftigt, von hohem historischen Werte sein dürfte.[54] Die technische Ausführung der Formschnitte ist wenig sorgfältig; bemerkenswert sind nur die Versuche, Rundschraffierung anzuwenden, besonders dort, wo der Künstler gebogene Glasscheiben wiederzugeben versucht.

II. DER ULMER «BOCCACCIO: DE PRAECLARIS MULIERIBUS».

Die zweite süddeutsche Stadt, in der schon in jener frühen Periode die Bücherillustration eine grosse Rolle spielte, ist Ulm. Der Vergleich der Ulmer Formschnitte mit den eben besprochenen Augsburgern liegt sehr nahe. Schon, rein äusserlich, haben sie dasselbe Format, stilistisch und ihrer Auffassung nach stehen sie auf derselben naiv-primitiven Stufe. Auch ist das Ulmer Geschichtsbuch «Boccaccios Erzählungen von dem Schicksale berühmter Frauen», seinem Inhalte nach nicht weniger unhistorisch. — Und doch, trotz dieser grossen Aehnlichkeit, weht ein ganz anderer Geist in jenen, aus der Werkstatt des Johannes Zainer hervorgegangenen, Illustrationen. Das musste ja auch schon der Vorwurf mit sich bringen. Hier, wo es galt, die Thaten des Schreckens und menschlicher Grausamkeit, Szenen, die oft auch eines ausgesprochen obscönen Charakters nicht entbehren, zu schildern, war der Künstler des ausgehenden Mittelalters so recht in seinem Elemente. Auch war in diesem besondern Falle der Illustrator durchaus keine unbedeutende Persönlichkeit, jedenfalls ein feinfühliger, denkender Mensch, der den Text selbst sorgfältig gelesen und verstanden hat. Seine technische Unbeholfenheit weiss er geschickt zu verdecken, indem er durch seine anziehende Naivität der Auffassung, eine lebendige Phantasie und teilweise auch einen sprudelnden Witz den Beschauer zu fesseln weiss und so als durchaus berufen erscheint, die phantasiesprühenden Einfälle des geistreichen Italieners zu illustrieren. Er ist vollkommen im Stande, sich seinen Intentionen anzupassen, wenn er nicht sogar über das im Text Gegebene hinausgeht, die von

[53] Hain 9968.
[54] Die dargestellten Gegenstände scheinen übrigens stilistisch mit wenigen Ausnahmen der Spätgotik anzugehören.



dem Autor angedeuteten Gedanken in geschickter Weise weiter entwickelt und noch reicher in phantastischer Weise ausgestaltet.

Drei Ausgaben dieses Buches sind in Ulm erschienen, die, mit geringen Ausnahmen, dieselben Formschnitte enthalten. Die älteste ist wohl der 1473 datierte Druck mit lateinischem Texte.[55] Dass die Formschnitte ursprünglich nur für diese Ausgabe hergestellt wurden, beweist der Umstand, dass die an den Darstellungen angebrachten Aufschriften, die dann auch bei den deutschen Ausgaben beibehalten werden, alle lateinisch sind. Etwas später erschien wohl die seltene Ausgabe, welche unter den Illustrationen nur kurze deutsche Erläuterungen hat.[56] Die Zahl der Formschnitte ist um eines gegenüber der vorhergehenden Ausgabe vermehrt worden. An dritter Stelle folgt endlich die ebenso, wie die eben genannte ohne Jahresangabe gedruckte, ausführliche deutsche Uebersetzung.[57] Sie ist wohl erheblich jünger, wie die anderen Ausgaben, aus einer Zeit, wo schon ein Teil der Formstöcke verloren gegangen war, so dass die Zahl der Illustrationen um vier verringert werden musste.

Bemerkenswert ist, dass bei diesen frühen Formschnittbüchern schon — zum ersten Male meines Wissens auf dem Gebiete der graphischen Bücherillustration — Randornamente verwendet worden sind, die als eine Vorstufe zu den ornamentierten Randleisten betrachtet werden können, welche in späteren Büchern eine so bedeutende Rolle spielen: In geschmackvoller Weise hat man am Anfange der lateinischen Ausgabe die Initiale S mit einem Randornamente in Verbindung gebracht und ausserdem in diese die Darstellung des «Sündenfalles» hineingepasst. Das Ornament muss sich also noch unter einem Deckmantel einführen; es ist noch nicht Selbstzweck, es bildet zugleich ein Glied der Illustration. Immerhin muss man gestehen, dass hier in sehr geschickter Weise beide Zwecke miteinander verbunden sind. Erstaunlich ist, dass gerade die Darstellung des Sündenfalls, die im Laufe des Mittelalters in ein ganz strenges traditionelles Schema gebunden worden war, hier in so freier Weise ausgestaltet wurde: Aus der Initiale S selbst ist der Körper der Schlange geworden, deren Menschenkopf der unter ihr stehenden «Eva» die verhängnisvolle Frucht reicht, während weiter unten wieder Adam von dem nackten Weibe einen zweiten Apfel empfängt. Wirkt auch vielleicht bei dieser lebendigen Darstellung die Härte der Formen, die vollkommene Unkenntnis der Anatomie, ein wenig störend, so bleibt doch die ornamentale Gruppierung, die Grazie in der Bewegung im höchsten Masse bewundernswert. Das eigentliche Rankenornament ist hier an Stelle des «Baumes der Erkenntnis» getreten. In seinem Zweigen finden sich, ähnlich wie in den französischen «Ornements historiés», merkwürdige kleine Figuren, z. B. ein Liebespaar, ein Geizhals etc.: Sie repräsentieren die bildliche Wiedergabe der 7 Todsünden, welche in der allegorischen Fassung der scholastischen Gelehrsamkeit die Früchte des Erkenntnisbaumes sind. (Vergl. Abb. S. 27.) — Ein zweites Rankenornament, das aber einen rein dekorativen Zweck hat, findet sich vor der Vorrede der grossen deutschen Ausgabe, welche, wie oben erwähnt, wahrscheinlich die späteste ist. Hier gehen die Ausläufer der Initiale D in zwei, mit Pflanzenmotiven ornamentierte, Rankenarme aus, die eine Lang- und Kurzseite des Blattes begrenzen. Die Rankenformen selbst sind noch etwas unbeholfen typisch, aber immerhin von ganz gefälliger Wirkung und so detailliert in der Einzelausführung, dass man den Charakter der Pflanzen ganz gut erkennen kann. In der Initiale selbst, die scheinbar von drei Engeln gehalten wird, ist das bayrische Wappen angebracht; zwei andere Wappen, die ausserdem noch

[55] Hain 3329.
[56] Hain 3334.
[57] Hain 3323.

von den Zweigen der Ranken herabhängen, dienen ebenfalls zur Vervollständigung des Ornamentschmucks. — Die zahlreichen Darstellungen, die von Muther[58] ziemlich sorgfältig beschrieben sind, illustrieren in ausführlicher Weise das Buch Boccaccios. Bei der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Textdarstellung war natürlich eine Wiederholung derselben Formschnitte, wie das bei Augsburger Büchern vorkommt, ausgeschlossen. Dagegen sah sich der Illustrator durch die Fülle des Stoffes zuweilen veranlasst, mehrere, zeitlich auseinander liegende Vorgänge auf einem Bilde zu vereinigen. Inhaltlich schildern die Illustrationen in den meisten Fällen Gastmähler, Liebes-, Mordszenen, Darstellungen von Hinrichtungen und ähnliche Vorgänge in reicher Abwechslung, alles natürlich im Zeitkostüm und den herrschenden Gebräuchen entsprechend dargestellt. Oefters bietet sich dabei Gelegenheit zu Genredarstellungen; der Künstler gewährt uns einen kulturhistorisch höchst interessanten Einblick in das intime Leben seiner Zeitgenossen. Dagegen ist von einem Hineinleben in die thatsächlich dargestellten Ereignisse, die sich meistens in der Zeit des griechischen und römischen Altertums abgespielt haben, natürlich keine Rede. Mit rührender Naivität sieht der Künstler alles durch die Brille der modernen Anschauungsweise: Er gibt der «Sappho» eine Mandoline, der «Sohn des Coriolan» reitet mit einem Steckenpferd heran, um seinen Vater zur Nachgiebigkeit zu bewegen, und die berühmten Frauen des Altertums werden mit den grausamsten Martern hingerichtet, wie sie nur die Phantasie eines mittelalterlichen Fanatikers auszudenken im Stande war.

Was die Einzelausführung betrifft, steht der Künstler weit über seinen Augsburger Kollegen, das sieht man am besten, wenn man solche Szenen vergleicht, die sowohl von ihm, wie von diesen, eine Darstellung gefunden haben, wie z. B. das «Schlachtenbild» auf S. 43. Die Figuren sind viel besser proportioniert, wie in den Augsburger Formschnitten, nicht so untersetzt und verkrüppelt, verfallen freilich zuweilen eher in das entgegengesetzte Extrem, wie diese, indem sie etwas zu lang gebildet werden. Die Bewegungen erscheinen natürlich noch sehr unbeholfen, besonders wenn man heftige Aktionen wiederzugeben sucht. Die Gesichtsbildung weicht nicht wesentlich von dem ab, was wir bisher in Augsburger Drucken gefunden haben, nur ist das Oval der vertikalen Tendenz der Figuren entsprechend, nicht so breit, die Nase spitzwinkelig, die Augen, mit den grossen Lidern, von normaler Grösse, das Haar ziemlich weit gelockt und der Hals von natürlicher Länge. Zuweilen treten schon, entgegen dem sonst beobachteten Prinzip der Typik, im Ausdruck Variationen ein (s. «Piramus und Thisbe»). Sehr steif ist noch das Gewand behandelt, bildet aber selten so eckige Falten, wie bei den Produkten des Meisters des Sorg'schen Columna. Grosser Wechsel herrscht in den Trachten: Die Eigentümlichkeiten und Auswüchse der Mode sind mit allen Einzelheiten wiedergegeben (S. 47 v, 62 v). Die Perspektive ist verhältnismässig gut, wenn auch oft nur durch äusserliche Mittel, wie die Längsschraffierung des Bodens es ist, eine wirkliche Tiefenwirkung erreicht werden konnte. Auch sind die entfernterstehenden Figuren, in richtiger Beobachtung, fast immer kleiner gebildet, wie die des Vordergrundes. Dagegen erscheinen z. B. S. 5 die Häuser viel zu klein im Verhältnis zu den Figuren, ein Fehler, der wohl dem Mangel an verfügbarem Raume zuzuschreiben ist, wodurch dem Künstler gewisse störende Beschränkungen aufgelegt wurden. Ebenso sorgfältig wie die Trachten der Figuren giebt der ausführende Künstler auch das natürliche Kleid der Erde wieder, die Pflanzen, die Bäume und Blumen: Eine Darstellung, wie das «Erntebild» (S. 6),

[58] Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. München und Leipzig 1884, I, S. 21.



ist für diese Zeit etwas ganz Aussergewöhnliches, wenn auch immer noch hierbei gewisse schematisch-typische Elemente beibehalten werden. Die «Tiere» sind meist weniger gelungen, doch selten so missgestaltet, dass man ihre Gattung nicht erkennen kann. — In der Gesamtkomposition sind die Bilder oft sehr überladen, sodass bei der Menge der Motive leicht Unklarheiten entstehen können.

Was die Technik betrifft, so zeichnen sich diese Illustrationen vor den Augsburgern durch die Feinheit der Formschnittausführungen aus, besonders durch eine vollendete Schraffierungsmanier. In diesem Punkte ist alles erreicht worden, was bei einer noch mit gerader Strichelung arbeitenden Schraffierungsmethode möglich war. In der Länge und Richtung der Striche, die fast immer in Parallellagen verlaufen, herrscht ein grosser Wechsel; manchmal sind schon ganze beschattete Flächen mit Schraffierungslinien überzogen worden. Meistens begleiten sie aber nur die Konturen der einen Seite des betreffenden Körpers und lassen die Stellen der höchsten Belichtung weiss; manchmal verwendet der Künstler auch zwei dicht nebeneinauderliegende Parallelstrichlagen, in dem — freilich vergeblichen — Bestreben, körperliche Rundwirkungen zu erreichen.

Es ist nicht zu verwundern, dass diese interessanten Formschnitte den Illustrationen vieler späteren Ausgaben zum Vorbilde gedient haben. Zunächst liess Sorg in Augsburg im Jahre 1478,[59] wahrscheinlich von dem «Meister des Bämler'schen Columna», Kopien anfertigen. Diese leidlich guten Nachbildungen sind gegenseitig und halten sich ziemlich sklavisch an ihre Vorlage. Immerhin erkennt man selbst bei diesen Kopien die Characteristica des Augsburger Stiles und im besonderen «des Bämler'schen Meisters», die in ihren Proportionen kürzeren Figuren, die breiten Köpfe, die fast pupillenlosen Augen. Die Zahl der Formschnitte ist noch etwas verringert worden: Besonders fehlen auch die «Randleisten» der Ulmer Ausgaben. An Stelle der, im Anfange befindlichen, einen Leiste ist ein neuer, im Formate mit den anderen übereinstimmender, Formschnitt mit der, in der mittelalterlichen Ikonographie typischen, Darstellung des «Sündenfalls» eingeschoben worden.

Die Sorg'schen Stöcke wanderten später nach Spanien. Im Jahre 1494 verwendete sie der Konstanzer Paulus Hurus zur Illustration einer spanischen Uebersetzung, die er in Saragossa druckte.[60] Ein Formstock scheint dabei verloren gegangen zu sein und wurde durch einen neuen, offenbar in Spanien hergestellten, ersetzt; es ist das (S. 9v) die Darstellung der «Hochzeit des Juppiter und der Juno». Aber auch hier ist man wenig von der Vorlage abgewichen, die man im Gegensinne kopierte. Die Figuren sind etwas schlanker, zierlicher, aber auch glatter und charakterloser geworden; von Schraffierung findet man auf diesem spanischen Formschnitte nur wenig.

Das einzige eigentlich Neue in dem Buche sind die merkwürdigen Initialen und Umrahmungsleisten, die die figürlichen Darstellungen umgeben. Ihren Schmuck bilden, in regelmässigen Wellenlinien verlaufende, Rankenornamente, die so aus dem Schwarzen herausgearbeitet sind, dass das ausgesparte Weiss des Papieres dieselbe Aufgabe erhält, die gewöhnlich der schwarzen Strichschraffierung vorbehalten bleibt; Uebergänge von den hellen zu den dunkleren Partien des Ornamentes wurden durch dieses Verfahren leicht vermittelt. Wahrscheinlich sind die Leisten, und die in ähnlicher Weise ornamentierten Initialen Metallabdrücke. Eine ähnliche Technik wird

---

[59] Hain 3335.

[60] Haebler, K. «The Early Printers of Spain and Portugal.» (Bibliographical Society, Illustrated Monographs no. IV). London 1897. S. 114.

meines Wissens zuerst bei den Umrahmungsornamenten der Mainzer Ausgabe der «Meditationes» des Turrecremata[61] angewendet.

Erwähnen will ich noch das schöne, aus drei Platten zusammengesetzte Druckerzeichen (S. 106) mit dem Wappen des Hurus, dem heiligen Rochus und Sebastian,[62] sicher eines der bedeutendsten Produkte der frühen spanischen Illustrationskunst. Vorzüglich ist besonders die Behandlung des nackten Körpers bei dem «heiligen Sebastian». (Vergl. Abb. S. 24.)

Im Jahre 1488 gab Prüss in Strassburg eine deutsche Boccaccio-Ausgabe heraus,[63] wozu er die Formschnitte der dritten Edition Zainers so genau kopierte, dass man dabei die Zuhülfenahme eines Pausverfahrens annehmen muss. Nur setzte Prüss wieder an Stelle der Ranken eine einfache Darstellung des «Sündenfalls», eine recht rohe Arbeit, die alle Mängel früher Strassburger Formschnitte in sich vereinigt.

Kopien der deutschen Ulmer Ausgabe scheinen auch die Illustrationen des 14 von Aegidius van der Heerstraten in Löwen hergestellten Neudruckes zu sein.[64] Diese Bilder, die die Vorlage immer mit einer gewissen Freiheit, teils von derselben Seite, teils im Gegensinne kopieren, zeigen eine feinere Durchbildung in der Wiedergabe der Einzelheiten, wie die Originale. Besonderer Wert ist auf die Detailausführung der Trachten gelegt worden, die nunmehr durchgängig den Charakter der niederländischen Mode zeigen. Die Faltenbehandlung ist besser, wie in der Vorlage; ebenso entsprechen die Figuren in ihren Proportionen und Bewegungen besser den Erscheinungen der Wirklichkeit, und selbst das Nackte ist nicht übel durchgeführt. Bei dem, an Stelle der S-Leiste (S. 3) eingeschalteten, Formschnitte mit der Darstellung des «Sündenfalls» — vielleicht aus einem anderen Buche, da in grösserem Formate, — sind die Akte besonders gut, jedenfalls fleischiger, voller, wie auf den Zainerschen Formschnitten. Die Flora des Paradieses ist, wie überhaupt die Pflanzen- und Blumenzeichnungen in dem Buche, mit grösserer Sorgfalt und intimer Naturbeobachtung wiedergegeben; hier geht der Niederländische Holzschnitt mit der gleichzeitigen Malerei Hand in Hand. Eine fortgeschrittene Erkenntnis der Linearperspektive veranlasste den Künstler zu einer genaueren Ausgestaltung der Innenräume, deren Wiedergabe er sogar zuweilen dort vorzieht, wo in der Vorlage die freie Natur Ort der Handlung war (z. B. «Arthemisia» S. 36). Auch fühlte er sich veranlasst in der Stellung einzelner Einrichtungsgegenstände, wie auf S. 4 bei dem «Bette» oder der «Badewanne» (S. 57), in solchen Fällen Verbesserungen anzubringen, wo der Zainer'sche Zeichner, aus dem Gefühle einer gewissen perspektivischen Unsicherheit heraus, gegen die Natur oder die Gesetze der Schönheit gefehlt hatte. Im Uebrigen sind die kompositionellen Aenderungen gering: Selten weichen die Kopien so sehr vom Originale ab, wie die «Semiramis» auf S. 60. — Die reicher angewandte Schraffierung entspricht der fast durchgängig in den Niederlanden üblichen Manier, die kurzen, keilförmigen Striche mit ihrer breiten Seite in den Konturlinien verlaufen zu lassen. — Von der altertümlichen Sitte, den Figuren die Namen beizuschreiben, hat man, von der Vorlage abweichend, in dieser Ausgabe abgesehen.

---

[61] Hain 15726.

[62] Die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen. VI: Haebler, K., Spanische und portugiesische Bücherzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Strassburg 1898. Fo. T. Ic.

[63] Hain 3336.

[64] Hain 3131.

III. DIE STRASSBURGER AUSGABE DER «BURGUNDISCHEN LEGENDE».

Im Jahre 1477 erschienen in Strassburg bei Heinrich Knoblochtzer[65] drei Gedichte, welche ein geschichtliches Tagesereignis behandelten, das damals das ganze politische Europa beschäftigte. Seit 100 Jahren hatte sich das Herzogtum Burgund, welches ursprünglich in einem engen Vasallenverhältnisse zu Frankreich und Deutschland gestanden war, zu einer stetig gewaltiger anwachsenden Grossmacht entwickelt. Nicht nur politisch war der burgundische Fürst der Mittelpunkt, ja der einzig massgebende Faktor, der in gleicher Weise den Kaiser wie den König von Frankreich zu demütigen wagte, auch in der Pflege der Kunst und Wissenschaft stand der Burgundische Hof an erster Stelle, in Fragen der Sitte und Etiquette war er für alle anderen Höfe massgebend. Und nun sah man, wie mit einem Schlage dieses mächtige Reich vernichtet wurde, vom Erdboden verschwand. Kein Volk hatte das Joch der Burgundischen Herzöge, und besonders Karls des Kühnen, härter empfunden, wie die Elsässer. Sie mussten, mit ihrem Lande dem Herzog von Burgund verpfändet, sich die Willkür des rücksichtslosen Landvogts Peter Hagenbach gefallen lassen, der selbst das Gebiet der freien Städte, Strassburg und Mülhausen, mit seiner masslosen Ländergier bedrohte. Hier kam auch der Stein zum Rollen: Die Vergewaltigung und der darauf folgende Widerstand der bedrohten Elsässer gab den Anlass dazu, dass auch die übrigen Feinde Karls des Kühnen sich zu einem Bündnisse zusammenschlossen und in gemeinsamem Ansturme seine endgültige Besiegung herbeiführten. Begreiflich ist es, dass sich der Jubel über dieses Ereignis im Elsass in allerlei poetischen Ergüssen Luft machte, von denen einige, gedruckt und mit Illustrationen versehen, allgemeine Verbreitung fanden. Den Verfasser eines dieser Gedichte kennen wir mit Namen, es ist der Strassburger Hans Ehrhart Tusch. Drei untereinander verschiedene Versionen seiner «Burgundischen Historie» erschienen im Jahre 1477 in Strassburg, ein Zeichen, welcher Beliebtheit sich dieses Buch erfreut haben muss. Mit Illustrationen wurden zwei, von Heinrich Knoblochtzer gedruckte, Ausgaben versehen.[66] Die Bilder beider Ausgaben scheinen miteinander übereinzustimmen, ihre Zahl und Anordnung dagegen wechselt sogar in den verschiedenen Exemplaren, was sich dadurch erklären lässt, dass die ganzseitigen, blattgrossen Illustrationen teilweise als textlose Einzelblätter dem Drucke beigegeben wurden. Nur einige xylographische Beischriften erläutern den Inhalt der Bilder: Wir sehen zunächst Karl den Kühnen selbst, auf seinem Throne, noch im Besitze seiner vollen Macht, eine übergrosse ganz frontal gezeichnete Gestalt, dann Darstellungen der Belagerungen von Neuss, der Hinrichtung des Peter Hagenbach, der Belagerung von Ellekurt, sowie der siegreichen Schlachten bei Granson, Murten und Nancy. Die Wiedergabe der Gedächtnisprozession mit der ältesten xylographischen Abbildung der Strassburger Münsterfassade kommt nur in der einen Ausgabe[67] vor, die meist auch für die spätere gehalten wird.

Der ausführende Künstler, der offenbar ein Strassburger war, hat auf dem die Schlacht bei Murten wiedergebenden Formschnitt die Bezeichnung ·𝔟· und bei der «Prozession am Strassburger Münster» ein grosses 𝔅 als Meistersignatur angebracht.

---

[65] Vergl. Schorbach und Spirgatis, Heinrich Knoblochtzer in Strassburg. Strassburg 1888, Fo. S. 20 ff. (Bibliographische Studien zur Buchdruckergeschichte Deutschlands I).

[66] Hain 8345 und 6664.

[67] Hain 8345.

Es ist derselbe Künstler, der ebenfalls im Jahre 1477 für Knoblochtzer den «Belial»[68] illustriert hat und auch sonst, wie es scheint, vielfach in Strassburg als Formschneider thätig war.

Die Illustrationen der «Burgundischen Chronik» sind sehr roh, fast noch unbeholfener, wie manche gleichzeitigen Augsburger Produkte; auch, was Kühnheit in der Auswahl der Darstellungsobjekte betrifft, stehen sie ihnen in nichts nach. Sie unterscheiden sich von ihnen hauptsächlich durch den Umfang der ganzen Formschnitte, teilweise auch durch eine ungewöhnliche Grösse der darauf dargestellten Figuren, wobei man nicht gerade behaupten könnte, dass jene, im einzelnen durchaus nicht durchgebildeten, Gestalten eindrucksvoller geworden wären.

Die Zeichnung der Figuren ist meist typisch, sie wiederholt sich ohne Abwechslung. Wir finden immer dasselbe, fast viereckige Gesicht, die glotzenden, oft kaum ausgezeichneten, Augen mit hochgeschwungenen Brauen, die fast rechtwinkelige Nase, den breiten Mund mit scharfabgeschnittenen Enden und das in grossen Wülsten angeordnete Haar. Die Körper selbst sind sehr schmal gebildet und durch starke Einschnürungen an den Hüften verunstaltet. Bei der Zeichnung der Hände scheint trotz der Steifheit ihrer Bildung doch ein Studium am lebenden Körper vorausgegangen zu sein. In den Trachten sucht der Künstler das Zeitkostüm wiederzugeben, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren; das Gewand ordnet er in ganz graden und leblos herabfallenden Falten an. Eine individuelle Auffassung der Figuren kommt nur selten vor, wogegen in den Stellungen derselben eine grössere Mannigfaltigkeit vorherrschend ist. Etwas in ihrer Art Neues bieten die weit ausgedehnten, übersichtlichen Landschaftsbilder, bei denen gewöhnlich ein ziemlich hoher Augenpunkt angenommen wurde; aber auch hierbei giebt der Künstler kaum genauere Details, die Häuser und Bäume sind ganz typisch und unnatürlich aufgefasst. Die Art, wie er die Figuren in der Landschaft anordnet, zeigt, wie wenig Sinn er für Harmonie und Raumbildung besitzt. Wie sehr es mit der Perspektive im Argen steht, das zeigt sich am deutlichsten bei dem Prozessionsbild, wo infolge der Verzeichnungen ein Teil des Festzuges auf der Spitze des «Münsters» zu schweben scheint. — Die Ausführung im Schnitt ist noch roher, wie bei den meisten Augsburger Illustrationen, die Konturen sind oft sehr dick, Schraffierung kommt nur in den seltensten Fällen vor und auch dann nur in ganz breiten Parallellagen. Dagegen zeigt sich bei diesen Bildern, wie bei vielen anderen früheren Strassburger Formschnitten, eine Vorliebe für schwarze Flächen, die bei der Zeichnung von Fenstern, der Schuhe und auch zur Ornamentierung des Hintergrundes Verwendung fanden. Bei der Art der Zeichnung erscheint eine Illuminierung der Formschnitte unentbehrlich. — Zweifellos sind diese Bilder Originale und nicht Kopien von Miniaturen; sie sind offenbar zur Illustration des Gedichtes besonders angefertigt worden, der Historie, die unmittelbar unter dem Eindrucke bedeutsamer Ereignisse entstanden war, und noch im selben Jahre gedruckt wurde. Es ist dieses Gedicht wohl überhaupt das erste Geschichtswerk, in dem Tagesereignisse unmmittelbar durch den Druck verbreitet und durch Illustrationen verherrlicht wurden. Dieser Umstand verleiht den, an und für sich betrachtet, künstlerisch bedeutungslosen Formschnitten ein gesteigertes Interesse.

[68] Panzer Anm. no. 78.



IV. NIEDERLÄNDISCHE FRÜHDRUCKE.

In dem am Niederrhein gelegenen Länder-Komplexe, der nach Vernichtung des Burgundischen Herzogtums wieder zu dem Reiche in ein engeres Verhältnis getreten war, hatte die Formschneidekunst schon früher eine bedeutende und eigenartige, selbstständige Entwickelung genommen. Dort scheinen teilweise wirkliche Künstler für die Bücherillustration thätig gewesen zu sein, die ihrerseits zuweilen auch zugleich die Funktionen des Buchdruckers und Verlegers erfüllten. Leider wissen wir nur wenig über die Künstler selbst, über ihr Verhältnis zu den Verlegern zu berichten, und auch dort, wo wir ihre Namen kennen, wie bei Veldener[69] und Reuwich[70] sind die Persönlichkeiten selbst noch allzusehr in mystisches Dunkel gehüllt. — Fest steht jedenfalls, dass eine Reihe der bedeutendsten Blockbücher in den Niederlanden entstanden sind.[71] Es wird deshalb niemanden wunderbar erscheinen, wenn die Illustrationen einiger früher niederländischen Drucke, wenigstens in der Anordnung, noch ganz mit denen der Blockbücher übereinstimmt. Dazu gehören die Bilder, welche die bei dem berühmten Drucker Gheraert Leeu im Jahre 1481 zu Gouda erschienenen «Gesta Romanorum»[72] zieren. Es sind, rechteckig eingerahmte, Folioformschnitte, die ähnlich, wie in der «Biblia pauperum», die ganze Seite einnehmen und für den Text keinen Platz übrig lassen. Auf ihnen sind mehrere Darstellungen, meist ohne besondere Trennungsrahmen, vereinigt und zwar so, dass immer ein Blatt die Illustrationen zu den Erzählungen eines ganzen Kapitels enthält. Die Erzählungen selbst bestehen aus Legenden aus der römischen und deutschen Kaiserzeit, auch aus der Märtyrergeschichte, nach Art der Boccaccio-Erzählungen lose aneinandergereiht, meist ohne tieferen historischen Wert. So finden wir in dem Buche vereint die Geschichte «von der Entführung der Tochter des Pompeius», «vom heiligen Julian», der seine Eltern erschlagen hat, vom «Kaiser Konrad», der ein Kind aussetzen lässt, das später einmal sein Schwiegersohn werden soll, die Erzählung von den «Drei Söhnen», die auf den Leichnam ihres Vaters schiessen, von den «Kindern des Kaisers Marcus», vom «Kaiser Maximian und den drei Maximen», endlich die Legende des heiligen Eustachius. Der Illustrationsstoff ist so angeordnet, das z. B. bei der «Erzählung vom Kaiser Konrad» (S. 34) auf dem untersten Teile des Blattes der Kaiser selbst dargestellt ist, wie er seinen Begleitern den Befehl erteilt, das Kind einer armen Frau, bei der er übernachtet hat, auszusetzen; dann sieht man, wie die arme Mutter den, ihrem Gesichtsausdrucke nach sehr rohen, Trabanten scheinbar mit merkwürdiger Gelassenheit ihr Kind überlässt. Rechts darüber setzt der Kaiser selbst das Kind aus, indem er es auf einen Baum legt, links davon findet es schon der Herzog, der es seiner Frau bringen will, um es für seinen eigenen Sohn auszugeben und aufzuziehen; oben ist man endlich noch Zeuge der Vermählung, die die Tochter des Kaisers mit dem nunmehr zum Jünglinge gereiften, angeblichen Herzogssohn verbinden soll. — Einige Szenen spielen sich auch (wie S. 30v) im Inneren eines Hauses ab, dessen dem Zuschauer zugewendete Vordermauer natürlich weggenommen wurde, sodass man nunmehr ungehindert hineinblicken kann. Der einzige Formschnitt, der nicht die ganze Seite einnimmt und auch nur die Dar-

---

[69] s. später unter «Fasciculus temporum».

[70] Dem Illustrator und Drucker von Breitenbachs Reisen: Hain 3956 ff.

[71] Die frühe Niederländische Bücherillustration ist von William M. Conway in seinem Werke «The Woodcutters of the Netherlands in the fiftheenth Century, Cambridge 1884. 8°» in mustergültiger Weise behandelt worden.

[72] Hain 7755.

stellung eines, zeitlich und örtlich einheitlichen, Vorganges enthält, ist die Erzählung von den «Vier Söhnen» (S. 54).

Die guten, aber doch anspruchslosen, einfachen Formschnitte selbst sind lebendig und abwechslungsreich in der Auffassung, bewundernswürdig trotz der geringen technischen Mittel, durch den Reichtum der Gesichtstypen, der Bewegungsmotive und der Gewandung. Die Figuren sind selbst meist gut proportioniert, erscheinen wohl beobachtet in ihren ruhigen, gemessenen Bewegungen. Als Haupttypus findet man fast immer wieder ein ziemlich quadratisches Oval, eine gerade, fast im rechten Winkel verlaufende Nase, Augen mit hochgeschwungenen Lidern, die immer niedergeschlagen erscheinen, und meist in der Mitte stehenden Augensternen; der Mund ist ziemlich gross, die Haare, die in wenigen Parallelsträhnen herabfallen, sind breit angelegt, an ihren Enden etwas gerollt. Die Gewandung der Figuren, im allgemeinen sehr einfach drapiert und auf einige grosse Faltenbildungen sich beschränkend, entspricht im grossen und ganzen in ihren Formen der burgundischen Hoftracht. In ähnlicher Weise, wie die Menschen, sind auch die Pferde in ihren verschiedenen Stellungen im allgemeinen richtig beobachtet (S. 34). — Dagegen ist das Landschaftliche noch wenig ausgebildet, einige einfach gezeichnete Bäume dienen zur genaueren Schilderung des Situationsmilieu's. Die Gesetze der Raumperspektive finden dabei kaum Beachtung. — Die Formschnitte zeigen eine fein ausgeführte Zeichnung, die sich fast nur auf die Wiedergabe der Konturen beschränkt; Schraffierung ist äusserst selten. Die Art, wie die Bäume im Entwurfe nur angedeutet sind, zeigt, dass eine Bemalung der Formschnitte vorgesehen war. -- Auf der zweiten Seite der Vorrede findet man aus vier Formstöcken zusammengesetzte Randleisten, die schon beim «Dialogus creaturarum» vom Jahre 1480[73] verwendet worden waren. Die Anregung zur Anbringung derartiger Leisten hat wahrscheinlich Leeu durch den, ebenfalls 1480 von Veldener herausgegebenen, «Fasciculus temporum»,[74] den wir noch später besprechen werden, empfangen, ohne sich im einzelnen direkt an die formale Ausbildung jener Randleisten zu halten. Die Dekorationsleisten Leeu's mit ihren wilden unregelmässigen, wenig miteinander harmonierenden Pflanzenornamenten haben mit den ästhetisch wirkenden Zierraten Veldeners wenig gemeinsames.

Eine zweite Ausgabe der «Gesta Romanorum» erschien 1484 bei Peter van Os,[75] in dessen Besitz sämtliche Formstöcke der ersten Ausgabe übergegangen waren. Es finden sich sogar in diesem Nachdrucke zwei neue Formschnitte, die stilistisch vollkommen mit den anderen übereinstimmen. Diese Illustrationen zur «Geschichte vom treuen Diener» (S. 20v) und der Erzählung vom «Vergrabenen Schlosse» (S. 127v) waren wahrscheinlich schon früher fertiggestellt worden und wurden nur aus Versehen nicht mehr in die erste Auflage aufgenommen. — Beide Editionen besitzen schöne Druckerzeichen, von Gheraert Leeu resp. Peter van Os, die auch in den meisten anderen Bücher dieser Verleger vorkommen und deshalb allgemein bekannt sind.

Ausser den Ausgaben der «Gesta Romanorum» finden wir noch einige in den Niederlanden um dieselbe Zeit, und auch teilweise beträchtlich später erschienene Bücher, deren Illustrationen durch ihre ausserordentlich primitive und unbeholfene Ausführung auffallen. Wären sie uns alleine erhalten, so würde man eine sehr geringe Meinung von der niederländischen Bücherillustration empfangen. — Von Historienbüchern dieser Art muss ich drei Werke erwähnen, die durch die formale Ausgestaltung ihrer Formschnitte eine unter sich ganz abgeschlossene Gruppe zu bilden scheinen.

---

[73] Hain 6124.
[74] Hain 6946.
[75] Hain 7756.

Am frühesten ist wahrscheinlich der Komst van Keyser Frederyck te Trier erschienen, von dem nur ein Exemplar in der Bibliothèque Royale[76] im Haag bekannt ist. Es ist ein Gelegenheitsgedicht, das die bedeutsame Zusammenkunft Kaiser Friedrichs III. mit Karl dem Kühnen in Trier, in nicht gerade glänzenden Versen, besingt. Es ist, wie Conway[77] mit Recht vermutet, nach dem Jahre 1486 in Gouda von Snel, einem Gehilfen Govaerts van Ghemen, gedruckt worden. Bei einem derartigen Gedichte, welches ein Zeitereignis schildert, kann man ohne fehl zu gehen, annehmen, dass es ein Original ist und hier zuerst im Drucke erschien. Ebenso sicher werden die Illustrationen Originale sein und nicht Nachbildungen nach Zeichnungen eines älteren Miniaturencodex'. Zwei verschiedene Formschnitte kommen in dem Buche vor, von denen der erste den «Einzug des Kaisers in Trier», der andere das «Festmahl der Fürsten» darstellt. Die Art der Komposition ist noch das beste an diesen Bildern. Die Ausführung der Einzelheiten ist ausserordentlich roh. Dem ausführenden Künstler fehlt jede Kenntnis der Perspektive, und ebenso wenig ist er in den Proportionsverhältnissen des menschlichen Körpers bewandert. Die Gesichtszüge seiner Figuren wiederholen sich immer wieder, die Nase ist spitz und gradlinig, bei den Augen giebt er teils Oberlider, teils Unterlider an, die Haare in geraden, strohartigen Strähnen. Bei der Zeichnung der Extremitäten kennt er nicht einmal die Ansätze der Glieder; die Hände sind natürlich noch geschlossen. — Die Formschnitte bestehen meist aus feingezogenen Umrisszeichnungen, die nur selten durch Schraffierungslinien ausgefüllt werden.

Aehnlich sind die Illustrationen eines andern Buches, welches mit denselben Buchstabentypen gedruckt wurde. Dieses, Jeeste van Julius Caesar[78] betitelte, Werk enthält eine kurze Beschreibung von Caesars Krieg gegen die Belgier. Die Bilder sind immerhin etwas besser, wie die eben besprochenen: Reiche Verwendung findet in ihnen eine kurzstrichige Schraffierung, die regelmässig die Konturen der linken Seite begleitet, ohne besondere Rücksicht auf die natürlichen Licht- und Schattenwirkungen zu nehmen. Auf dem Titelblatte ist «Julius Caesar» selbst in einer auffallend wappenartigen Stilisierung dargestellt: Er steht aufrecht auf der Weltkugel, in voller Rüstung, das Schwert, das er in der steif abgespreizten Linken hält, weist auf seine Kriegsthaten hin, das Buch in der anderen Hand auf seine litterarische Thätigkeit. Das Adlerwappen auf dem Panzer dient zur Andeutung seiner Stellung als Vorgänger der deutschen Kaiser römischer Nation. — Sein ausgeprägt charakteristisches Gesicht passt wenig zu der, im sonstigen ganz ornamental gedachten, Komposition, deren rein dekorative Wirkung noch durch ein die Zwickel des viereckigen Rahmens ausfüllendes Schriftband verstärkt wird. — Ausser diesem symbolisch-ornamental gehaltenem Titelblatte haben in dem Buche noch vier Formstöcke Verwendung gefunden, die in ähnlicher Weise, wie die des «Komst van Keyser Frederyck» historische Begebenheiten, Kämpfe, Stadtbelagerungen, Unterhandlungen illustrieren. Hier ist immerhin ein bemerkenswerter früher Versuch gemacht, in Original-Kompositionen die Figuren mit der sie umgebenden Szenerie, der Landschaft, in Verbindung zu bringen, so wenig auch die Durchführung dieser Probleme im einzelnen gelungen sein mag. — Die Figuren sind dabei meist zu gross geraten, nur sehr flüchtig gezeichnet, in den Bewegungen ungeschickt; Zeitkostüm ist öfters angedeutet. In der Landschaft wurde schon eine Tiefenwirkung versucht, besonders

---

[76] Holtrop, J. G., Catalogus librorum saeculo XVo impressorum, quotquot in Bibliotheca Regia Hagana asserantur, Hagae 1856. 8⁰. I, S. 215 no. 550. — Campbell no. 764. 5.

[77] Woodcutters of the Netherlands in the 15th. Century S. 152f.

[78] Copinger 1402.

auf Seite 16 v, wo sie nach einem, freilich sehr primitiven System aufgebaut wurde, das man immer wieder in niederländischen Büchern antrifft: Von beiden Seiten werden sehr einfach, aber doch nicht gerade unnatürlich gezeichnete Erdhügelreihen coulissenartig in einandergeschoben, und zwar in der Weise, dass sie in dem, vom Beschauer entfernter gelegenen, Hintergrunde näher zusammengezogen erscheinen. Hinter und vor den einzelnen Erhöhungen sieht man verschiedene Truppenkörper heranrücken, die auch den Anforderungen der Perspektive entsprechend grösser oder kleiner gebildet wurden. — Die Wiedergabe der vegetativen Landschaftsbelebung steht auf einer noch sehr niedrigen Stufe; diese schematisch gebildeten Bäume, die wie Pfeilspitzen aussehenden Sträucher, die vierblättrigen Blumen, welche nur in der Oberansicht gegeben sind, verraten eine ganz ungeschickte Künstlerhand. Der beste Formschnitt ist vielleicht der auf Seite 31v befindliche, der die Belagerung eines Kastells in ziemlich anschaulicher Weise, nicht ohne Wiedergabe einiger genreartigen Motive, zu schildern sucht, ähnlich ist das Bild auf Seite 38, das uns die belagerte Stadt fast von der Vogelperspektive zeigt, so dass man sieht, wie sie von drei Seiten durch die Zelte der Angreifer cerniert ist. Die Arbeit scheint übrigens von der Hand eines anderen Künstlers zu sein; auffällig ist wenigstens eine reichere Schraffierung, die sich meistens aus Punkten zusammensetzt, nebenher aber auch an geeigneten Stellen jene, für den niederländischen Formschnitt dieser Zeit so besonders charakteristische, fransenartige Strichmethode, die keilförmig in den Konturen verläuft, zur Anwendung bringt. — So sehen wir, wie auch schon in diesen, sicherlich primitiven und rohen Produkten einer werdenden Kunst Elemente enthalten sind, die eine auf den Fortschritt hinzielende, bedeutende Entwickelung versprechen.

Das letzte Buch, das ich in diesem Zusammenhange besprechen möchte, die ungefähr im Jahre 1497 bei Peter van Os in Zwolle erschienene Ausgabe von Sallust's «Bellum Catilinarium»,[79] hat nur einen Titelholzschnitt. Auf ihm erblicken wir einander gegenüberstehend, «Mars» und «Saturnus», ersteren in Ritterrüstung, letzteren nach Art eines niederländischen Gärtners gekleidet. Das Ganze ist nicht schlecht komponiert, lässt auf die Vorzeichnung eines ganz guten Künstlers schliessen; die Ausführung im Schnitt ist dagegen sehr minderwertig. Die spärlich angewandte Schraffierung besteht aus Punkten, kurzen Strichen, oder sie sucht auch wieder von den Konturen aus fransenartig in die weisse Fläche überzuleiten. Der Boden, auf dem die Figuren stehen, hat noch in altertümlicher Weise eine schwarze Farbe, worauf dann Blumen und eine Heuschrecke weiss, ausgespart, erscheinen. Beachtenswert ist der Kontrast der durch die wechselnde, schwarze und weisse Flächenwirkung erreicht wird. — Die Ausgabe des «Bellum Jugurthinum», die circa 1500 erschien, hat denselben Formschnitt.[80]

Angesichts dieser Arbeiten muss ich zu ihrer näheren Charakteristik doch noch mit wenigen Worten darauf hinweisen, dass bei demselben Verleger in jener Periode, und schon viel früher, eine Anzahl illustrierter Bücher erschienen sind, deren Bücherschmuck den der Sallust-Ausgaben künstlerisch bei weitem übertrifft. Es gab also in dieser Zeit, auch eine hochentwickelte Formschneidekunst, sie bethätigte sich nicht nur in demselben Ort, sondern auch im selben Atelier, das teilweise recht minderwertige Produkte in die Welt hinaussandte. Im ersten Augenblicke erscheint ein derartiges Phaenomen vollkommen unerklärlich, auch die Annahme, dass die Ausstattung eines Buches sich nach dem Verkaufspreise gerichtet haben mag, kann kaum alles

---

[79] Campbell 1502.
[80] Campbell 1503.

erklären. Bei näherem Zusehen bemerkt man aber, dass jene vollendeteren Formschnitte, abgesehen von einigen wenigen, die von der Hand wirklich bedeutender künstlerischer Persönlichkeiten entworfen wurden, meist in Handschriften befindliche Entwürfe als Vorlage benutzten. Hier, wo sich der ausführende Formschneider, was die Komposition und die Formenausbildung betrifft, auf eine bestimmte zeichnerische Vorlage stützen konnte, vermochte er zu viel grösserer Vollendung zu gelangen, wie dort, wo er originell schaffend auftritt. Man hat also bei der Betrachtung der niederländischen Formschneidekunst streng zwischen Originalarbeiten und Kopien zu unterscheiden. Von ersteren haben wir, soweit die Historienbücher in Betracht kommen, einige Beispiele anzuführen versucht, auf die letzteren werden wir noch in einem späteren Teile zurückkommen.

V. DIE ANFÄNGE IN FRANKREICH.

Ganz parallele Erscheinungen gewahren wir in Frankreich. In der Mitte der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts verlegte der berühmte Pariser Buchhhändler Antoine Vérard, der andererseits um dieselbe Zeit die herrlichsten Holzschnittbücher herausgegeben hat, einen Aretinus, **Traictie de la première guerre punicque, translatée en françois par Jean de la Vigne**[81] und eine französische Livius-Ausgabe,[82] die mit einigen ganz anspruchslosen Formschnitt-Vignetten geschmückt wurden; es handelt sich aber in diesem Falle sicher wieder um Originalarbeiten. Ihrem Charakter nach stehen sie den niederländischen «Caesar-Illustrationen» ausserordentlich nahe. Die Bilder, die wahrscheinlich Metallabdrücke sind, haben ein sehr kleines Format; durchgängig ist eine reiche kurzstrichige Querschraffierung verwendet, die die Uebersichtlichkeit dieser, an sich schon wenig klaren, Kompositionen noch vermindert. Charakteristisch für diese Bilder ist eine recht lebendige Art, die Figuren zu gruppieren. Die Einzelheiten weisen auf eine ziemlich oberflächliche Behandlung hin: Die Menschen sind kurz, gedrungen, das Gesicht hat die Form einer nach unten gerichteten Parabel, das Gewand zeigt, bei einer sehr breiten Faltenbehandlung zahlreiche Anklänge an das Zeitkostüm.

Der «Aretinus» hat nur einen Formschnitt, einen Kaiser mit seinem Hofstaate darstellend. — Dasselbe Bild findet sich neben drei anderen, — sieht man von den zahlreichen Wiederholungen ab — neuen Formschnitten im «Livius» wieder. Unter letzteren gewahrt man S. 54 «drei Kardinäle», die in ein Stadtthor einreiten, S. 85v eine ziemlich gut komponierte «Reiterschlacht», endlich einen «Kampf» zwischen Fusssoldaten, der sich innerhalb einer Stadt abspielt, in die man von einem erhöhten Standpunkte aus hineinsehen kann. In ähnlicher Weise, wie man bei den eben erwähnten niederländischen Illustrationen es wahrnehmen kann, sind auch in diesen Bildern auf eine perspektivische Raumvertiefung hinzielende Versuche angestellt. — Wahrscheinlich haben einige Formschnitte des «Livius», wie das bei Vérards Büchern öfters vorkommt, schon in anderen Drucken Verwendung gefunden: Es sind Darstellungen allgemeinen Charakters, man sieht, dass sie nicht speziell für die Illustrierung gerade dieser Bücher hergestellt wurden.

---

[81] Ich kenne nur das eine Exemplar in der Bibliothèque Mazarine (Marais-Dufresne de St. Léon, Catalogue des incunables de la Bibliothèque Mazarine. Paris 1893, no. 442, 2e p.).
[82] Hain 10143.



VI. DER «FASCICULUS TEMPORUM» DES WERNER ROLEVINCK.

Während wir in Oberdeutschland nur die Illustrationen kleinerer Bücher, mehr sagenhaften, als historischen Inhalts betrachten konnten, finden wir am Niederrhein in derselben Zeit die erste grosse gedruckte Weltchronik, den «Fasciculus temporum» des Werner Rolevinck. Dieses Buch nimmt in der Litteratur des 15. Jahrhunderts eine bedeutsame Stellung ein, es erfreute sich einer allgemeinen Beliebtheit bei dem Laien- und Gelehrtenpublikum, wie kaum ein zweites Werk der Inkunabel-Zeit; die Zahl seiner Auflagen ist ungeheuer gross, es erschienen Uebersetzungen desselben in allen Kultursprachen der damaligen Welt. — Was den Inhalt des Buches betrifft, so giebt uns darüber schon der Titel genügende Auskunft: **Fasciculus temporum omnes antiquorum cronicas complectens.** Es ist ein Handbuch der Geschichte, in welchem der Inhalt zahlreicher älterer Chroniken kompilatorisch zusammengefasst wurde.[83] Aus dieser Thatsache erklärt sich schon allein die allgemeine Beliebtheit des Buches; seine Benutzung machte wenigstens für den, der eine Uebersicht über die Thatsachen der Weltgeschichte nach dem Stande der damaligen Forschungen erhalten wollte, den Gebrauch zahlreicher anderer Bücher überflüssig. Man fand im «Fasciculus» eine ziemlich ausführliche Schilderung der Geschichte von der Weltschöpfung ausgehend bis auf den Zeitpunkt der Herausgabe des Werkes. In den späteren Nachdrucken wurden auch meistens die historischen Ereignisse bis zu dem Erscheinungsjahre der betreffenden Ausgabe nachgetragen.

Sicher trug auch der Umstand, dass fast alle Ausgaben mit Illustrationen versehen wurden, die den Inhalt des Textes erläutern sollten, nicht unwesentlich zu der Beliebtheit des Buches bei. Von den 33 mir bekannten Ausgaben, die allein in den 24 Jahren von 1474—98 erschienen, sind alle illustriert; doch ist es zum mindesten zweifelhaft, ob damit die Zahl der im 15. Jahrhundert erschienenen Nachdrucke erschöpft ist.

Die Vergleichung der Formschnitte dieser verschiedenen Ausgaben bildet eines der interessantesten Kapitel in der Geschichte des Illustrationswesens des 15. Jahrhunderts. Wenn wir dieselben von den ersten Drucken an von Jahr zu Jahr verfolgen, erhalten wir ein fast lückenloses Bild von der Entwickelung der Formschnittillustration in jener Periode.

Die Illustrationen des «Fasciculus» kommen zwar an Mannigfaltigkeit der Motive und Reichtum der Formen den besprochenen Augsburger und Ulmer Formschnitten nicht nahe, sie überragen sie dagegen durch ein grösseres, in der Einfachheit sich dokumentierendes, Stilgefühl und eine gewisse monumentale Klarheit. — Ein stets sich gleichbleibendes Grundschema geht durch die Illustrationen aller Ausgaben. Legt man das 1474 bei Ther Huernen erschienene Buch neben die Genfer Ausgabe vom Jahre 1498, man wird gleich die nahe Verwandtschaft der Illustrationen erkennen. Trotzdem wäre die Annahme verfehlt, dass dieser Umstand die kunsthistorische Bedeutung der späteren Editionen herabzusetzen geeignet sei. Gerade dadurch, dass bei allen ein unverändertes Typisches bleibt, lässt sich das, was daran neu und vielleicht für den illustrierenden Künstler gerade eigentümlich ist, desto leichter herausschälen. In diesem erkennen wir die fortschreitende Entwickelung in der Ausgestaltung des Einzelnen, in der Abrundung der Formen, besonders aber in der grösseren technischen

[83] Vergl. Elsner, A. De vita et scriptis historicis Werneri Rolewinck. Vratislaviae (1872) 8°. S. 12 ff. Nachträge dazu in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde XLVIII (Münster 1890) S. 85. Wolffgram, H. Neue Forschungen zu Werner Rolevincks Leben u. Werken. S. 122 ff.



Vervollkommnung der Ausführung, während das kompositionelle Gerippe als «der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht» immer sich gleich bleibt.

Wenn wir oben von einer fortschreitenden Entwickelung sprachen, die man in den Illustrationen von Jahr zu Jahr verfolgen kann, so muss ich darin doch eine Einschränkung machen: Nicht immer bezeichnet eine spätere Ausgabe einen Fortschritt gegenüber der früheren. Oft sind minderwertige Künstler beschäftigt worden, und zuweilen waren es wohl auch rein ökonomische Gründe, die Absicht durch die Billigkeit die Ausgaben eines andern Unternehmers zu übertrumpfen, — ein Zustand, der sich notwendigerweise in der Zeit der, durch kein Urheberrecht beschränkten, Druckfreiheit herausbilden musste — die einen Verleger veranlassten, das Buch in minderwertiger Weise auszustatten.

Die Illustrationen sind Originalarbeiten, wie das Buch selbst, ganz neu und einzig in seiner Art dastehend, erst in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts vollendet wurde. Handschriften, die von dem Werke erhalten sind, sind keine Autogramme Rolevincks, es scheinen Abschriften zu sein, die nach dem Erscheinen der ersten Druckausgaben für besondere Zwecke hergestellt wurden.

Offenbar hatte weder der gelehrte Karthäuser-Mönch, als er in der Stille seiner Zelle das Buch, die Frucht jahrelangen Fleisses, verfasste, noch sein erster Verleger, Nicolaus Götz in Köln, eine Ahnung, welche Verbreitung das Buch in kurzer Zeit erhalten würde. Die einfache Ausstattung der, von den Bibliographen für die älteste gehaltenen, Ausgabe scheint wenigstens darauf hinzuweisen. Sie erschien bei «Götz de Sletzstatt» in Köln ohne Angabe des Jahres.[84] Der Umstand, dass der Text noch Ereignisse des Jahres 1474 erzählt, giebt uns einen «Terminus post» für die Datierung des Buches. Anderseits glaube ich, dass diese Ausgabe der Ther Huernen'schen vom Jahre 1474 vorausgegangen ist, da man kaum annehmen kann dass Nicolaus Götz nach dem Erscheinen jener, viel besser ausgestatteten, Edition es noch gewagt hätte, seine schlechten Formschnitte an die Oeffentlichkeit zu bringen. Die erste Ausgabe kam also wohl Anfang des Jahres 1474 heraus.

Die Formschnitte des Götz'schen «Fasciculus'» gehören thatsächlich zu dem rohesten, was die reproduktiven Künste hervorgebracht haben, erinnern an die ersten primitiven Versuche des Formschnitts, die man an das Ende des 14. oder den Anfang des 15. Jahrhunderts verlegt. Die Linien derselben sind sehr dick, verraten die Unbeholfenheit ihres Verfertigers, mit dem Material umzugehen. Schraffierung kommt nur selten vor, und auch dann in ganz breiten Lagen. Daneben finden wir aber auch noch die Verwendung von schwarzen Flächen, sodass, rechnet man die ausgesparten weissen Flächen des Papieres hinzu, immerhin schon gewissermassen drei Farbenwerte vorhanden sind. — Unter den fünf Illustrationen des Buches finden wir eine sehr plumpe in den Formen eines Hausschiffes gehaltene, «Arche Noahs», aus deren Fenstern Menschen und Tiere, weiss ausgespart auf schwarzem Grunde, herauszuschauen scheinen. Diese Gestalten wurden nur sehr kursorisch, mit wenigen Strichen angedeutet; die Formen der Menschenköpfe sind, soweit man überhaupt etwas erkennen kann, verhältnismässig weich: In dem breiten Ovale sind die kleinen Augen und eine im rechten Winkel verlaufende Nase mit abgerundeter Kuppe eingezeichnet. Ueber der «Arche» sieht man einige konzentrische Halbkreise, die den Regenbogen Noahs andeuten sollen, eine Art der Darstellung, die wir in allen andern Ausgaben wieder antreffen werden. Ausserdem findet sich in dem Buche ein, nur in den Umrissen gezeichneter, Turm, der uns von dem Aussehen der Stadt «Ninive» einen Begriff machen soll, eine kleine

---

[84] Hain 6917.

«Kapelle», die, wie die Aufschrift zeigt, den **Templum domini** vorstellen und ein von zwei Türmen flankiertes Stadtthor, das, wie die Beischriften **romulus** und **remus** beweisen, die Stadt Rom repräsentieren soll. — Besser wie alle übrigen Formschnitte ist sicher noch das, in Schrotmanier hergestellte, Druckerzeichen des Götz mit der Devise „**Sola spes mea vita virginis gratia**"[85], wenigstens ein geistvoller Entwurf bei allen Mängeln der Ausführung.

Durch das ganze Buch zieht sich ein grosses System von Stammbäumen, bestehend aus Linien und Kreisen, in denen die Namen der einzelnen Persönlichkeiten verzeichnet sind. Dieses Schema, welches wohl Rolevinck selbst zum Urheber hat, ist das einzige, was von Formschnitten der Götz'schen Ausgabe auf die folgenden übergangen ist.

Die übrigen Illustrationen erhielten schon in der zweiten, ebenfalls in Köln im selben Jahre bei Arnoldus Ther Huernen erschienenen, Ausgabe[86] eine vollkommene Umgestaltung. Freilich primitiv sind jene feingezogenen Formschnitte, die fast ohne jede Schraffierung entworfen sind, immer noch; sie wirken aber viel harmonischer, wie die der ersten Ausgabe, und bilden mit dem Drucke in ihrer Anordnung ein festgeschlossenes Ganzes. Die Illustrationen stehen unmittelbar in dem Drucktexte, sie haben noch keine Umrahmung, die ihnen eine abgesonderte, selbständige Stellung zuweisen könnte. — Es sind meist einfache Umrisszeichnungen in fast ausschliesslich geraden Linien, die im grossen und ganzen die Formen einzelner in der Wirklichkeit vorkommender Objekte wiederzugeben versuchen, ohne sie auch in einem abgeschlossenen Milieu als Bestandteile einer grösseren, sie umgebenden Natur zu charakterisieren. Zunächst sehen wir auf Seite 3v die «Arche», ein Hausschiff mit wenig abgerundetem Kiele. Von Details sind nur die Dachziegeln und auf der linken Seite eine Thür gezeichnet. Schraffierung ist nur an einigen Stellen unter dem «Dache» angedeutet. Der Rumpf des Schiffes ist durch mehrere Rechtecke in einzelne Abteilungen zerlegt, die darauf befindlichen Aufschriften, sollten den Jünger der Scholastik über die Einrichtung der «Arche» belehren. — Der «Regenbogen» besteht ähnlich, wie in der Götz'schen Ausgabe, aus fünf konzentrischen Halbkreisen. — Der «Turm von Babel» ist ein in seinem unteren Teile romanisches Gebäude von primitiver Gliederung, das in der Verkürzung im allgemeinen richtig wiedergegeben wurde; ein Gesims mit vier gotischen Ecktürmen trennt denselben von dem 2. Stockwerke, das seinerseits scheinbar im Bau unterbrochen wurde, wie man an dem unfertigen Zustande des Mauerwerks erkennt. Die Assyrer-Kapitale «Ninive» gleicht in der Vorstellung des «Fasciculus»-Illustrators einer mittelalterlichen, deutschen Stadt, die er mit ihren Mauern, den, im gotischen Stile gehaltenen, mit Erkern gezierten, Häusern und Türmen, sehr einfach nur in den Konturen, aber doch überzeugend und unter Beachtung der Linear-Perspektive wiedergiebt. Ein ähnliches Bild gewährt uns «Trier», dessen Formstock später noch einmal als Repräsentation der Stadt «Jerusalem» abgedruckt wurde. Ebenso ist für «Rom» der Stock von «Ninive» verwendet worden, nachdem man, um dieses Verfahren etwas zu verdecken, die Spitzen der Stadttürme abgeschnitten hat. Die Art, wie die Häuser und Türme, eng gedrängt, aneinandergeschachtelt werden, entspricht einer alten Tradition, die wir bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen können (z. B. Heidelberger Handschrift des «Rosengartens» Cod. No. 359 S. 1 v). Wir finden sie nicht nur bei Miniaturen, sondern auch bei Formschnitten, Kupferstichen und Gobelin-Darstellungen des ausgehenden Mittelalters. Viel wertvoller, wie diese

---

[85] Vergl. Bradschaw, O. The engraved device by Nicolaus Gotz. (Collected papers no. 37).
[86] Hain 6918.

Fantasie-Veduten ist die Ansicht von «Köln», dem Heimatsorte des Druckers, die uns ein naturgetreues Abbild von dem Aussehen dieser Stadt im 15. Jahrhundert — wie sie sich von der Deuzer Seite dem Auge darbot — zu geben vermag. Freilich sind es nur die Umrisse, wie sie sich gegen den Himmel abzeichnen, und einige wenigen Innenlinien der Häuser, die der Zeichner im Formschnitte festgehalten hat. Immerhin ist damit schon gegenüber den eben besprochenen fantastischen Städteansichten ein bedeutender Schritt vorwärts gethan, wenn man in so früher Zeit — es ist das meines Wissens die älteste derartige, im Formschnitte vorkommende, Städteansicht — schon mit solcher Treue die malerisch feinen Konturen der Stadt mit allen Einzelheiten wiederzugeben vermochte. — Das numerische Ueberwiegen der Städteansichten in dieser, wie in den folgenden Ausgaben, erklärt sich schon aus rein technischen Erwägungen, da die fast durchweg geraden Umrisslinien der Häuser viel leichter, wie die meisten anderen Objekte mit dem breitgeschliffenen Messer aus dem Metalle oder Holze herausgeschnitten werden konnten.

Nur eine einzige grössere figürliche Darstellung ist in dem Buche vorhanden, es ist der «Salvator», in einer doppellinigen Rahmeneinfassung, noch ganz im Stile der frühen Spielkarten-Darstellungen gehalten, sehr streng in der Auffassung, in der frontalen Stellung, mit dem in der Mitte gescheitelten Haar, der schweren Faltenbehandlung des langen Gewandes und der segnend erhobenen Rechten. Die mit wenigen Strichen, flott hingeworfene Zeichnung ist immerhin nicht ungeschickt aufgefasst, in ihrer Einfachheit sicher anziehender, wie manche übertrieben bewegte Augsburger Figur. Bemerkenswert ist ein bei Kölner Formschnittarbeiten durchgängig hervortretendes Bestreben, den zur Verfügung stehenden Raum möglichst auszunutzen. Zur Ausfüllung des, von der Zeichnung dieser Figur freibleibenden, Teiles des Rahmens hat man hier in geschickter Weise ein unbeschriebenes, nur ästhetischen Zwecken dienendes, Spruchband verwendet. Der letzte Illustrations-Formschnitt ist ein kleiner Kruzifixus, eine ziemlich untergeordnete Arbeit, bei der das Nackte noch ganz unverstanden, die Körper-Proportionen wenig natürlich erscheinen. — Am Schlusse findet sich das schöne, in seinen einfachen Formen an Schöffers Marke erinnernde, Druckerzeichen Ther Huernens, welches mir eher ein Metall-, wie ein Holzabdruck zu sein scheint.

Diese Formschnitte sind offenbar sämtlich mit Handstempeln in den Text hinein gedruckt worden; keinesfalls sind sie zu gleicher Zeit mit dem Druck entstanden. Sonst könnte ich mir die Thatsache kaum erklären, dass in den verschiedenen Exemplaren dieses Buches die Zahl der Formschnitte fast immer durchaus verschieden ist. So habe ich z. B. in keinem der fünf Exemplare, die ich gesehen habe, den «Kruzifixus» finden können, den Dibdin[87] beschreibt und abbildet, der also wohl in dem Exemplare in der Bibliothek zu Manchester vorhanden sein wird.

Die Illustrationen von Ther Huernens «Fasciculus» bilden das Muster für alle späteren Ausgaben. Zunächst werden sie, wie wir sehen werden, an zwei Stellen kopiert, in Löwen und in Köln. In Köln stellte im Jahre 1476 Konrad de Homborch plumpe Nachschnitte her,[88] indem er die Bilder unserer zweiten Ausgabe in ungeschickter Weise, fast ohne Schraffierung, im Gegensinne kopierte. Hinzugefügt hat er nur den «Templum Salamonis», ein einfaches Zentralgebäude mit absidenartigem Anbau,[89] das technisch in derselben Weise ausgeführt wurde, wie die übrigen Formschnitte.

---

[87] Dibdin, F. Bibliotheca Spenceriana. London 1814—15. III, 318.
[88] Hain 6919.
[89] Vielleicht existieren auch Exemplare der Ther Huernen'schen Ausgabe, in denen auch dieser Formschnitt vorhanden ist.

Der «Christus» erscheint etwas mehr ins Profil gestellt und lebhafter bewegt. Die Figur selbst ist etwas breiter gehalten, aber schlechter proportioniert, wie das Vorbild; höchst unnatürlich ist vor allem die riesige «Weltkugel» mit dem grossen Kreuze, das die kleinen Hände kaum zu halten vermögen. — Das am Schlusse auftretende Druckerzeichen ist dem des Ther Huernen verwandt.

Als im Jahre 1478 Götz von Schlettstadt, vielleicht schon in Strassburg, wohin er in dieser Periode seine Werkstatt verlegte, eine andere Ausgabe edierte, benutzte er nicht die Formstöcke seiner ersten Original-Ausgabe, sondern verwendete die von Konrad de Homborch schon gebrauchten, ziemlich rohen Stöcke wieder, indem er nur in der Anordnung der Formschnitte Veränderungen traf.[90]

Etwas neues bringen erst wieder die Illustrationen der Quentel'schen Ausgabe vom Jahre 1479.[91] Quentels, nunmehr rechteckig eingerahmte, Formschnitte sind vollendeter, wie die älteren, die Umrisse sorgfältig, in sauberer Weise gezogen, runde Linien, die ungeübten Formschneidern bei der Uebertragung auf den Stock grosse Schwierigkeiten machen mussten, kommen öfters vor, auch die Schraffierung ist, wo es als wünschenswert erscheint, angegeben, wenn auch diese in ihren kurzen gradlinigen Strichlagen kaum eine wirklich plastische Wirkung hervorrufen konnte. — Die Zahl der Stadtansichten ist die gleiche, wie bei den vorhergehenden Ausgaben, eine fantastische Ausgestaltung der Türme und Kuppeln ist besonders beliebt; letztere sollen den orientalischen Charakter dieser Städte betonen. Das Prospekt von Köln hat man erweitert, im Vordergrunde ist der «Rhein» mit einem darauf schwimmenden Lastschiffe hinzugefügt worden; auch sonst wurde das Bild durch allerlei Beiwerk und Staffage belebt. (Vergl. Abb. III, S. 63.)

Der schönste Formschnitt des Buches ist eine längliche horizontale Leiste, die im Formate mit der «Ansicht von Köln» übereinstimmend, eine Darstellung der «Anbetung des Christkindes durch die heiligen drei Könige» enthält. Dieses merkwürdige Bild, auffallend durch die zentrale, fast symmetrische Komposition, ist allgemein bekannt, da es auch auf dem Titelblatte der berühmten «Kölnischen Bibel»[92] abgedruckt wurde. In der reizvollen Arbeit offenbart sich ein bemerkenswertes Raumgefühl, die Figuren sind so auf dem verfügbaren Platze verteilt, dass sie den Flächeninhalt der Leiste vollkommen ausfüllen, ohne dass dabei die natürlichen Grössenverhältnisse berücksichtigt worden wären. Selbst dort, wo durch die Figuren eine Raumfüllung nicht mehr möglich war, suchte man die entstehenden Lücken durch flatternde Fahnen zu verdecken. Der Versuch, den Raum dadurch perspektivisch zu vertiefen, dass die zurücktretenden Figuren kleiner gebildet wurden, wie die des Vordergrundes, ist nicht recht gelungen. Die Figuren selbst haben oft etwas geziertes in der Auffassung. Dieses sensitive Neigen des Kopfes, die gespreizten Stellungen, aber auch eine nicht zu leugnende Grazie in den Bewegungen ist etwas, was man in deutschen Kunstwerken dieser Periode nur selten antrifft. Alles, auch die Kleidung und besonders das längliche sehr runde Gesichtsoval mit der klein gebildeten Nase und Mund, den winzigen, fast geschlitzten Augen, die dem Gesichte einen so melancholischen Ausdruck verleihen, weist auf die burgundische Herkunft, zum mindesten der Vorlage dieser Formschnitte, hin; dieser «Zug der heiligen drei Könige» vermag uns eine treffliche Vorstellung von dem Wesen der burgundischen Hofgesellschaft zu geben. Auch verrät die technische Ausführung der Konturlinien, wie die gleichmässig feine kurzstrichige Schraffierung und die oben erwähnte, etwas gesuchte

---

[90] Hain 6922.
[91] Hain 6923.
[92] Hain 3141.

Raumfüllung, die Verwandtschaft mit burgundischen Kunstwerken, burgundischen Miniaturen und einigen, freilich später zu datierenden burgundisch-französischen Formschnittarbeiten. Immerhin ist der Künstler, der sowohl diese Leiste, wie auch die übrigen Formschnitte der Kölnischen Bibel ausgeführt hat, auch von der deutschen Kunst beeinflusst worden. Er ist sicher in Köln gewesen, hat dort den, wohl schon damals allgemein bewunderten, Rathausaltar Steffan Lochners gesehen — jetzt im Dome —. Von diesem entlehnte er die kompositionelle Grundlage seiner «Drei-Königsleiste», besonders die sonst nur selten vorkommende zentrale Anlage mit der in der Mitte sitzenden «Madonna», die er dann in seinen burgundischen Stil übertrug.[93]

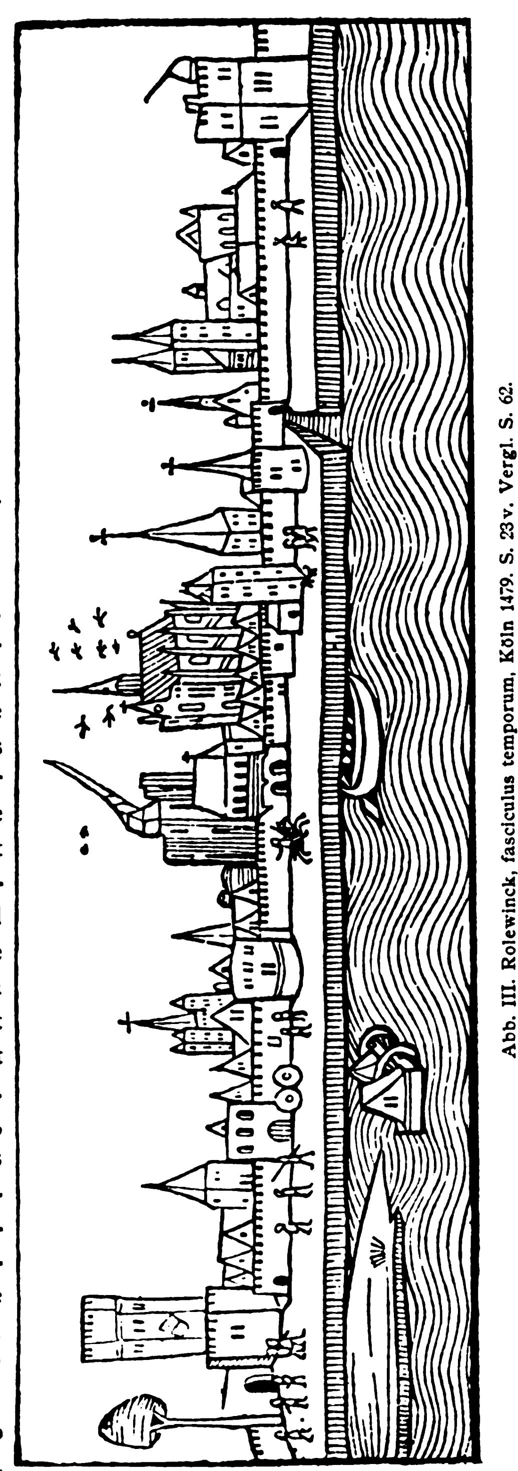


Abb. III. Rolewinck, fasciculus temporum, Köln 1479. S. 23v. Vergl. S. 62.

Der Kruzifixus ist noch sehr einfach gehalten; immerhin lassen sich in der Durchbildung des Körpers Fortschritte nachweisen: Die Proportionen sind voller geworden, die Angabe der einzelnen Körperteile ist etwas detaillierter.[94] — Der Salvator (S. 25 v) ist sicher von demselben Künstler gefertigt, wie die «Drei-Königsleiste» obwohl er in der Steifheit der Stellung noch vollkommen dem entsprechenden Bilde in der Ausgabe des Konrad von Homborch gleicht und daher noch gewisse altertümliche Elemente in sich aufgenommen hat. Das, durch den feingestrichelten Bart eingerahmte, Gesicht hat viel Aehnlichkeit mit den Typen auf der «Drei-Königsleiste». Sein Gewand besteht aus einem schweren, die Bewegung hemmenden Unterhemde, das knäuelartige Falten bildet, und einem offenbar aus dickem Stoffe hergestellten Brokatmantel, der vornen mit einer Fibel zusammengehalten wird; letzterer hat eine ähnliche Musterung, wie jene «Modedame», die einen Bestandteil der auf der rechten Randleiste der «Kölner Bibel» angebrachten Ornamente bildet.

Sowohl im Jahre 1480,[95] wie 1481[96] gab Quentel von neuem den «Fasciculus» heraus,

[93] Man vergl. auch eine sehr ähnlich komponierte «Anbetung» des «Meisters des Marienlebens» im Germanischen Museum in Nürnberg! Die Uebereinstimmung mit diesen Arbeiten ist grösser, wie mit den ebenfalls zentralkomponierten «Anbetungs-Bildern» Rogiers und Memlings.

[94] Dieser Formschnitt, wie auch der Salvator, kommt ebenfalls in dem, im selben Jahre bei Quentel erschienenen «Astexanus, Summa de casibus conscientiae» (Hain 1895) vor.

[95] Hain 6925.

[96] Hain 6929.

indem er immer noch dieselben Formschnitte verwandte, die wir in seiner ersten Ausgabe fanden. — Ferner sind in Köln wahrscheinlich noch zwei, ohne Jahres- und Ortsangabe erschienene, Drucke verlegt worden,[97] die nach typographischen Merkmalen in neuester Zeit dem Ludwig von Renchen zugeschrieben werden. Viele Formstöcke der Quentel'schen Ausgaben sind in ihnen wieder abgedruckt worden. Von den Städteansichten ist nur die eine (S. 13 v) ganz neu. Die «Arche» ist etwas verändert, sie hat eine abgerundetere, gefälligere Form angenommen. Das Prospekt von Köln ist dasselbe, wie in den Quentel'schen Ausgaben, nur hat der Verleger, um es dem kleineren Formate des Buches anzupassen, auf der rechten Seite ein Stück des Stockes abschneiden müssen, so dass damit der schöne Formschnitt endgültig zerstört war. Dieser Umstand erleichtert uns die Datierung des Buches. Jedenfalls ist es nicht vor 1481 gedruckt worden, in welchem Jahre noch der Stock mit der Ansicht von «Köln» vollkommen intakt gewesen war. — Ziemlich selbständig in der Auffassung ist der «Salvator». Er hat einen recht charakteristischen, strengen, fast «greisenhaften» Typus, ein Eindruck, der besonders durch die Zeichnung des unteren Augenlides hervorgerufen wird. Die reiche Gewandbehandlung ist sehr geschickt ausgeführt, grosse Faltenzüge herrschen vor; die plastische Wirkung ist nicht schlecht trotz der ausschliesslichen Verwendung von geraden Schraffierungslinien. — In den beiden Ausgaben Renchen's finden sich dieselben Illustrationen.

Eine rohe Kopie der Quentel'schen Ausgabe vom Jahre 1480 gab Albertus Kune von Duderstadt zwei Jahre später in Memmingen heraus.[98] Die mit dicken Konturlinien angelegten, ganz ohne Schraffierungen ausgeführten, Formschnitte geben die Illustrationen der Kölner Ausgaben, teilweise im Gegensinne, im verkleinerten Massstabe wieder. Die beiden grösseren Leisten mit der Ansicht von Köln und der «Anbetung» sind nur sehr oberflächlich kopiert. Dagegen ist merkwürdiger Weise der «Salvator» eine neue, durchaus individuell aufgefasste, Schöpfung, eine sehr geschickt nur mit wenigen Strichen angelegte Figur, die sogar ihr Vorbild an Bedeutung der Konzeption übertrifft. Nichts ist hier von der Schwerfälligkeit der Kölner Arbeit übrig geblieben, das Gewand, die Extremitäten, und besonders die einzelnen Finger sind in natürlicher Weise bewegt. Auch der Gesichtstypus ist nicht mehr so leblos und steif, das Oval ist breiter, freundlicher geworden, die Formen der Nase, der Brauen, des Mundes weicher; das Gesicht umrahmt das leichtgewellte Haupthaar.

Ich habe schon oben erwähnt, dass von der «Fasciculus»-Ausgabe Ther Huernens auch in Löwen ein Nachdruck veranstaltet wurde. Dort erschien im Jahre 1475 bei Johannes Veldener eine Ausgabe,[99] deren Illustrationen für jene frühe Zeit als etwas ganz aussergewöhnlich Bedeutsames erscheinen mussten. Die Fasciculus-Ausgaben Veldeners sind zweifellos die vollendetsten der frühen Inkunabel-Zeit, vielleicht, wenn man von den späten Genfer absieht, überhaupt die schönsten, die im 15. Jahrhundert erschienen sind. Bewundernswert ist, in welcher Weise der niederländische Illustrator vom Jahre 1475 schon die Formschnitttechnik beherrscht, mit welcher Gewandtheit er die Linien zieht, wie vollkommen er der Schraffierungstechnik Herr geworden ist. Auch die Ausgestaltung der, im allgemeinen der Vorlage entlehnten, einzelnen Darstellungsobjekte, das Vergnügen, das er daran findet, die Türme, die Fenster und Luken, die Erker, die Kuppeln der Häuser und auch die Vegetation mit den kleinsten Details in der mannigfaltigsten Weise auszuführen, ist etwas ganz Neues und Eigenartiges. Wirkt er auf der einen Seite natürlicher, so stilisiert er andererseits zuweilen mit feinem Geschmacke, wie man an den

[97] Hain 6914 und Copinger 2436.
[98] Hain 6931.
[99] Hain 6920.

Formen der «Arche» und an den lockenartig gekräuselten Wellen, auf denen sie schwimmt, bemerken kann. Dieses Bestreben durch Stilisierung die Objekte zu modulieren, kommt auch in dem «Salvator» zum Vorschein, dessen majestätisch ernster Gesichtsausdruck zu dem schwungvoll bewegten, wie vom Winde aufgeblähten, Mantel in einem seltsamen Widerspruche steht. In der Behandlung des Gewandes liegt nichts Kleinliches, in grossen Linien bewegt sich der lebendige Fluss der reichen Fältelung, verständnisvoll herausgearbeitet durch eine richtig angewandte, mannigfach abgestufte Strich- und Punktierschraffierung. — Die Städteansichten sind fast alle verschieden charakterisiert, ihre Zahl ist um drei vermehrt worden: Die Ansichten von Syrakus, Byzanz und Ostia sind hinzugefügt. Wenn die naturgetreue Ansicht der Stadt Köln und auch der Kruzifixus fehlt, so muss man sich das daraus erklären, dass dem Illustrator ein Exemplar des Ther Huernen'schen Druckes vorgelegen hat, in dem, wie bei dem jetzt in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindlichen, diese Formschnitte fehlten. — Den Abschluss bildet das feine, offenbar in Metall geschnittene, Druckerzeichen mit dem Wappen Veldeners.

Angesichts dieser vollendeten Formschnitte scheint wohl die Frage berechtigt: Wer war wohl dieser Künstler dessen Illustrationen von so hohem Werte für die Entwickelung des Bücherillustrationswesens gewesen sind? Im vorliegenden Falle sind wir ausnahmsweise einmal in der Lage jene Frage zu beantworten. In einem im Jahre 1476 edierten Buche des Carolus Virulus' (Vulgo Maneken), epistolares formulae,[100] findet sich ein langes Kolophon,[101] in dem Veldener angiebt, dass er die Ausführung der Buchstabentypen und Illustrationen, überhaupt alles, was mit der Fertigstellung eines Buches zusammenhängt, selbst besorgt habe. Und, wenn er dabei als würdiger Zeitgenosse des italienischen Renaissancemenschen den Mund etwas voll nimmt und in übertriebener Selbstgefälligkeit die Zahl und den Wert seiner Fähigkeiten zuweilen wohl zu hoch anschlägt, so können wir doch wenigstens in dem, was uns an Illustrationen seiner Bücher erhalten ist, eine Bestätigung seiner Worte finden. — Immerhin bleibt sein Werk sehr klein, wenn wir uns darauf beschränken, ihm die Formschnitte zuzuschreiben, die sicher in seiner Druckerei erschienen sind. Viele Forscher hielten ihn aus diesem Grunde auch für den Verfertiger des Blockbuches des «Speculum humanae salvationis». Sicher ist, dass die Stöcke des Blockbuches in seinem Besitze waren, er verwendete sie 1483 in einer mit gedrucktem Texte versehenen Ausgabe, der er noch zwölf neue hinzufügte.[102] Vielleicht wird man nach einer strengeren kritischen Untersuchung seiner sämtlichen Werke auch die übrigen Bilder des Blockbuches und, wie ich glaube, auch die Formschnitte der einen Ausgabe der

---

[100] Hain 10662.

[101] Si te forsan amice dilecte nouisse iuuabit quis huius voluminis Impssorie artis ꝑductor fuerit atqȝ magister: Accipito huic artifici nomen esse mgr̄o Johanni veldener: cui q certa manu insculpendi / celandi / intorculandi / caracterandi assit industria: adde et figurandi et effigiendi et si quid in arte secreti est quod tectius oculit': q̄' qȝ etiam fidorum comitū ꝑspicax diligentia : ut omniū litteraꝝ imagines splendeāt ad grām : ac etiam cohesione ɔgrua : grataqȝ ɔgerie : mendis castigatis ɔpendeāt. tanta quidē ɔcinnitate qȝ partes inter se et suo ɔgruāt vniuerso : vt quoqȝ delectu matēie splendoreqȝ forme lucida queqȝ ꝑmineāt : quo pictionis et cōnexionis : pulchre politure clariqȝ nitoris ecrescat multa venustas. sunt occuli iudices. Jdnam satis facies hui⁹ libelli demōstrat : quē multiplicatū magni numeri globo sub placidis atramenti lituris : spreto calamo inchoauit / anni septuagesimi sexti aprilis ꝓm⁹ ꝑ fecitqȝ dies ultim⁹ ! quē artis memorate magistrū si tibi hoc p̄dicto aprili mense cure fuissȝ que'e : facile poteras eundē louanij impssioni vacantē : in mōte calci inuenire. Hoc ideo dixisse velim ne eius rei inscius permāseris : si forsitan ambegeris. Ubi ars illi sua census erit Ouidius inquit. Ubi et etiā viuit sua sic sorte et arte ɔtētus : tam felicib⁹ astris : tanta qȝ fortune clemētia : vt nō inducar credere q' eidē adhuc adesse possit abeundi / ne cogitādi quidē, animi impulsio : id etiam adieceri̅ quo tam quid pote'is q̄' quid potuisses agnoscas; Vale.

[102] Hain 14926.

«Biblia pauperum» als seine Jugendwerke ansehen können.[103] Ein Werk des vielseitigen Mannes ist wohl auch der, von Holtrop abgebildete,[104] Einband, der zu einem Exemplare des Vedener'schen «Fasciculus temporum» gehört, das sich in der Königlichen Bibliothek im Haag befindet. Er besteht aus zwei Holzdeckeln, die mit Kalbsleder überzogen sind, worauf dann in einzelnen durch Liniengliederung von einander getrennten Feldern Rosetten, Linien und besonders auch kleine Tierbildchen eingepresst wurden. Der viermal darauf eingedruckte Name Iohannes Veldener lässt es als unzweifelhaft erscheinen, dass dieser Drucker selbst diesen Einband hergestellt hat.

Von Veldeners Lebensumständen weiss man nicht viel. Er ist ein geborener Deutscher, stammt einem Briefe zufolge, der von Gervinus Cruse an ihn abgesandt wurde und welcher einer Ausgabe von Jakob de Theramo's «Belial»[105] vorangedruckt ist, aus Würzburg, wo sein Name auch am 30. Juli 1473 noch in den Universitätsakten vorkommt.[106] Kurz darauf ging er nach Köln, wo offenbar ein Exemplar des, gerade bei Ther Huernen erschienenen, «Rolevinck» in seinen Besitz übergegangen ist. Noch im Jahre 1475 liess er sich in Löwen nieder und gab dort wahrscheinlich als erstes Buch auf niederländischem Boden den Fasciculus heraus. Er scheint ein unruhiger Geist gewesen zu sein, der es nicht lange in einem Orte ausbalten konnte: 1478 finden wir ihn in Utrecht, 1483 in Culemburch. In Utrecht verlegte er im Jahre 1480 einen neuen «Fasciculus» in holländischer Uebersetzung.[107] Die Formschnitte derselben zeigen Veldeners Kunst in ihrer höchsten Entfaltung. Sie übertreffen durch Anzahl und Reichtum noch die Illustrationen der eben besprochenen Ausgabe bei weitem. Bekannt sind von ihnen besonders die interessanten Rankenbordüren, die man lange Zeit für die frühesten, graphisch hergestellten Pflanzenleisten gehalten hat.[108] Was den Charakter dieser Bordüre betrifft, die sich auch in dem, im selben Jahre erschienenen, «Passionael» des Jakobus de Voragine findet,[109] so hat Conway mit Recht auf die Aehnlichkeit derselben mit in gleichzeitigen Manuskripten erscheinenden Randornamenten hingewiesen.[110] Bei näherem Zusehen wird man jedoch erkennen, dass es doch ein anderer Geist ist, der in jenen gemalten Leisten niederländischer Miniaturen zum Ausdruck kommt; sie sind viel duftiger, lockerer in ihrer Anordnung, während gewisse Hauptaccente, die dem Flusse der Linien einen bestimmten Rhythmus verleihen, dort eher in den Hintergrund treten, sie werden auch infolge der vorwiegend koloristischen Behandlung der Miniaturen leichter entbehrlich. Dagegen


Abb. IV. Rolevinck, fasciculus temporum, Utrecht 1480 S. 1. Vergl. Abb. V.

---

103 Vergl. Sotheby Nr. 2. Vielleicht hat er eine zeichnerische Vorlage dieses Buches aus Süddeutschland mitgebracht.
104 Monumens typographiques des Pays-Bas au quinzième siècle. La Haye. 1861. Fo. Tafel 33.
105 Campbell, M. F., Annales de la typographie néerlandaise au XVe siècle. La Haye. 1874. 8°. S. 471. Nr. 1654.
106 Renouvier, J., Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne. Bruxelles 1860. 8°. S. 266.
107 Hain 6946.
108 Chatto and Jackson, A., Treatise on Woodengraving. New Edition. London (1861). 4°. S. 190.
109 Campbell, Annales Nr. 1757.
110 Woodcutters of the Netherlands in the fiftheenth Century. Cambridge 1884. S. 22.

scheint mir, wie ein Vergleich augenscheinlich beweist, der älteste, mir bekannte, dekorative Formschnittrahmen in dem Lübecker «Rudimentum noviciorum» vom Jahre 1475[111] das unmittelbare Vorbild dieser Bordüren gewesen zu sein. Wir finden im allgemeinen bei beiden dieselben Ornamente, nur ist bei dem Lübecker Druck alles freier und eleganter. Dort vermied man noch die, im «Fasciculus» vorherrschenden, spitzen Distelblätter, die die Spiralbewegung der Blumenranken störend unterbrechen, die Hauptlinien des Ornaments verwirren und bei der häufigen Ueberschneidung der Striche das Ganze überladen und künstlich zusammengedrängt erscheinen lassen. Jedenfalls ist die Schönheit des Vorbildes, auch nicht annähernd, erreicht worden. Fehlerhaft ist es ausserdem, dass die beiden breiten Leisten an ihren Enden keinen rechten Abschluss haben, so dass sie wie abgeschnitten erscheinen. — Eine Initiale G und die Umrandung des schönen, neuen Druckerzeichens mit dem wappenhaltenden Löwen sind im selben Stile gehalten.

Im sonstigen wurden alle Formschnitte der Ausgabe von 1475 wieder abgedruckt. Unter den neu hinzugefügten findet sich die Darstellung der Weltschöpfung nach einem Schema, das oft in Manuskripten, aber auch in dem erwähnten Lübecker «Rudimentum», vorkommt (Abb. IV S. 66). Der Gesichtstypus des «Creators» hat einige Aehnlichkeit mit dem «Salvator» der Löwener Ausgabe, wenn er auch im Ausdrucke weniger mürrisch erscheint. Bei der Behandlung der Einzelheiten ist, im Vergleich mit den älteren Formschnitten Veldeners, eine gewisse Flüchtigkeit zu bemerken, besonders sind die Schraffierungslinien nicht mehr so gedrängt. Ein Fortschritt ist darin zu erblicken, dass die Augen jetzt weiter geöffnet erscheinen. — S. 14 sehen wir «Moses» mit einem sehr charakteristischen Kopfe, der noch nach der alten Weise mit Hörnern geschmückt ist. Conway[112] glaubt mit Unrecht, dass dieser Formschnitt eine verkleinerte Kopie einer im Dresdner Kupferstichkabinett befindlichen Holzschnittarbeit ist, die die Bezeichnung «Hans Weigel Formschneyder»[113] trägt. Das Verhältnis zwischen Original und Kopie ist vielmehr ein umgekehrtes, da Hans Weygel fast 70 Jahre später, wie Veldener gedruckt hat. — Sonst finden wir freilich häufig, dass Veldener Motive aus anderen Büchern entlehnt, z. B. bei dem auf derselben Seite befindlichen «siebenarmigen Leuchter» und der «Archa testamenti», die schon auf einem Holzschnitt des «Speculum humanae savationis» anzutreffen sind. Zum ersten Male treffen wir in einer Fasciculus-Ausgabe Darstellungen richtiger Handlungen an; beschränken sich doch die Illustrationen der bisher besprochenen Ausgaben auf einige leblose Städteansichten und majestätisch ruhig wirkende Heiligenbilder: Auf S. 32 von Veldeners zweite Ausgabe sieht man den «Bau der Stadt Rom», wobei das unnatürliche Verhältnis zwischen den übergrossen, mit dem Baue beschäftigten Menschen und den kleineren Häusern auffallen dürfte. Aber auch dieses Bild ist kaum auf Veldeners eigene Erfindung zurückzuführen, es scheint zu entsprechenden Darstellungen im «Rudimentum noviciorum» in Beziehungen zu stehen; ja, wenn wir die anderen ähnlichen, Aktionen wiedergebenden, Bilder durchgehen, wie die «Erstürmung von Ninive», der «Bau von Jerusalem» und die «Belagerung von Utrecht» im Anhange, werden wir ebenfalls Analogien dazu in dem Lübecker Drucke herauszufinden im Stande sein. Angesichts dieser Thatsache kann man sich kaum der Annahme verschliessen, dass Veldener die Illustrationen des «Rudimentums» gekannt, und eine direkte Beeinflussung von dieser Seite stattgefunden hat, wenn wir nicht, was mir sehr unwahrscheinlich erscheint, annehmen wollen, dass

---

[111] Hain 4996.
[112] Woodcutters of the Netherlands. S. 23.
[113] Schreiber, W. L., Manuel de l'Amateur de la Gravure sur Bois. Berlin 1892. 8°. II, S. 336, Nr. 1844.

die Illustrationen beider auf eine gemeinsame, bisher unbekannt gebliebene, Quelle zurückgehen. Die Abhängigkeit von den Rudimentum-Illustrationen beweist auch der Umstand, dass Veldener in diesen Formschnitten sogar etwas von der verschwommenen Manier seiner Vorlage annimmt, besonders in der Ausbildung der Gesichtszüge, indem er sich damit begnügt, Nase, Mund, Augen bloss anzudeuten. — Ikonographisch interessant ist endlich das «Jüngste Gericht» auf S. 71v: Hier ist der Moment in der Darstellung festgehalten, wie «Petrus» die, als kleine nackte Menschen wiedergegebenen, Seelen zur Himmelsthür einlassen will, eine in ihrer Art sicher ganz neue und eigenartig naive Erfindung, die von den sonst üblichen, mittelalterlichen Schilderungen des Weltgerichts vollkommen abweicht.

Die technische Ausführung ist noch etwas befangen und wenig befriedigend, beschränkt sich im allgemeinen noch auf die in den Niederlanden übliche, fransenartige Konturenschraffierung. Wir sind, nach den uns bekannten Formschnitten zu urteilen, zu dem Schlusse berechtigt, dass Veldener in technischer Beziehung im Laufe der Zeiten kaum eine fortschreitende Entwickelung durchgemacht hat.

Diesem «Fasciculus» ist noch ein, die französische Geschichte behandelnder, Anhang beigegeben, dessen Verfasser, meines Wissens, bisher unbekannt geblieben ist.[114] Von den Illustrationen des Anhangs sind besonders die zahlreichen Wappen erwähnenswert, die hier zum ersten Male in grösserem Umfange in ein gedrucktes Formschnittbuch eingefügt wurden. Es sind ganz kleine Schildchen, in die nur in Umrissen die Embleme der Könige von Frankreich, der Herzöge von Brabant, Holland, Burgund und anderer eingezeichnet sind. Dieselben Wappen wiederholen sich öfters, ja sie kommen sogar zuweilen mehrmals auf derselben Seite vor, weshalb natürlich für ein Wappen mehrere Stöcke oder Clichés von solchen vorhanden sein mussten. Die wenig zahlreichen Formschnitte, die sonst in dem Anhange vorkommen, bieten stilistisch nichts wesenstlich Neues.

Eine sehr rohe Kopie von Veldeners ersten Ausgabe erschien im Jahre 1478 bei Peter Drach in Speyer.[115] In der Anordnung der Formschnitte stimmt sie vollkommen mit der Löwener Ausgabe überein, im einzelnen sind dagegen die Formschnitte viel minderwertiger, ähneln in ihrer Detailausführung, in Gesichtstypus des «Salvators» und besonders durch den Mangel fast jeder Schraffierung, viel mehr der Ausgabe Ther Huernens, die wohl Drach ebenfalls vorgelegen hat. Bemerkenswert ist diese, künstlerisch sehr tiefstehende, Edition deshalb, weil sie unglücklicherweise vielen Ausgaben als Muster gedient hat, während Veldeners Fasciculus-Illustrationen sonst nirgends Nachahmung gefunden haben. Nachdrücke von Drach's «Fasciculus» finden wir in Venedig und in Basel.

Die deutsche Uebersetzung, die im Jahre 1481 Richel in Basel herausgab,[116] ist nicht viel besser, wie die Vorlage. Die Illustrationen sind einfache Umrisszeichnungen ohne Schraffierung; grössere schwarze Flächen unterbrechen diese Linien in einer für das Auge wenig angenehmen Weise. Die Städteansichten, von denen die eine, «Ninive» repräsentierende, von der Vogelperspektive aus aufgenommen ist, zeigen mehr Details, wie die Drach'schen Bilder. In der Ausgestaltung der Veduten offenbart sich eine Vorliebe für bizarre Formen in der Architekturwiedergabe. Bei «Köln» sieht man, dass der Illustrator den authentischen Formschnitt der Kölner Ausgaben nicht gekannt hat. Er hat aber offenbar Angaben über das Aussehen dieser Stadt

[114] Wahrscheinlich war es ein Bürger von Utrecht; denn die Geschichte dieser Stadt ist besonderss ausführlich behandelt.
[115] Hain 6921.
[116] Hain 6939.

erhalten und sucht sich daraus ein Bild zu rekonstruieren, das freilich wenig den thatsächlichen Verhältnissen entspricht: Auf dem Rheine, den er in den Vordergrund verlegt, schwimmen Schiffe, deren, ohne genauere Detaillierung gezeichnete, Besatzung zeigt, wie wenig der Künstler im Stande war, derartige Staffage in seinen Bildern unterzubringen. Immerhin ist die Art, wie er in feinen Linien die Umrisse nachzeichnet, nicht ganz ohne Reiz. Am besten von allen Formschnitten ist der «Salvator» gelungen, obwohl auch dieser augenscheinlich von einem untergeordneten Meister entworfen wurde. Bei einem Vergleiche mit der Speyer'schen Vorlage fällt doch eine individuellere Auffassung der Gesichtszüge günstig für diesen Formschnitt ins Gewicht. Der Kopf hat ein spitzeres, schon an Schongauer erinnerndes, Oval, die einzelnen Teile des Gesichtes sind ziemlich sorgfältig ausgeführt. Das Gewand hat eine reiche, brüchig erscheinende, Faltenbildung, mit merkwürdig eckigen, oft sogar dreieckigen, Faltenaugen. Die Schraffierung bewegt sich in bestimmten, regelmässigen Parallellagen, welche die Konturen verbinden.

Die ein Jahr später erschienene lateinische Ausgabe Richels[117] hat dieselben Formschnitte, wie die deutsche. An der Anordnung und dem Hinzufügen einiger Bilder merkt man jedoch, dass der Illustrator inzwischen eine im Jahre 1481 in Rougemont erschienene Rovelinck-Ausgabe gesehen hat, auf die wir noch in anderem Zusammenhange zurückkommen werden. Aus ihr kopiert er «Sodom», eine Stadt mit einstürzenden Türmen, einen Stock, der auch für die «Zerstörung Troias» und «Babylons» benutzt wird. Für die Stadt «Lyon» und «Bern» benutzt er einen alten Formstock. Ausserdem fügt er noch, nach dem Vorgange der in Rougemont erschienenen Ausgabe, zwei Abbildungen von «Missgeburten» und einige merkwürdige «Himmelserscheinungen» wiedergebende, Umrisszeichnungen hinzu, Dinge, für die die Menschen des ausgehenden Mittelalters noch ein besonderes Interesse gehabt zu haben scheinen.

Obwohl sich in den Illustrationen der von Prüss in Strassburg edierten Ausgaben ein grösseres Geschick, die Schraffierung zu handhaben, kundgiebt, sind diese in der Zeichnung doch noch viel unvollkommener, wie die der eben besprochenen Baseler Vorlage. Diese Ausgaben gehören eben zu denjenigen, die, wie ich schon oben sagte, offenbar lediglich wegen des billigen Verkaufspreises so schlecht ausgestattet wurden. Alle fünf bei Prüss verlegten Editionen, von denen zwei lateinische in den Jahren 1487 und 1488[118] erschienen, zwei weitere lateinische und eine deutsche undatiert sind, haben dieselben dickstrichigen Formschnitte. Bei den Städtebildern wiederholt sich fast immer wieder eine und dieselbe Ansicht mit den klobigen Kuppelbauten, die offenbar «orientalisch» wirken sollen. — Der «Salvator» ist nach dem Baseler Bilde im Gegensinne kopiert; nur musste der Kopist unter dem Zwange der ikonographischen Tradition die «Weltkugel» in der linken Hand lassen und auch, wie in der Vorlage, der rechten die Funktion des Segnens reservieren. — Die ohne Jahr erschienene Ausgabe,[119] deren Text bis zu den Ereignissen des Jahres 1490 fortgeführt wird, hat ein schönes Titelblatt, die Kopie eines Augsburger Formschnittes, der in dem von Schoensperger im Jahre 1484 verlegten «Buche der Beispiele»[120] zuerst vorkommt. Es ist ein Dedikationsblatt, zeigt uns einen Mönch, der seinem Fürsten ein Buch überreicht, in der Art, wie man das oft in burgundischen und französischen Büchern finden kann. Auch die Trachten, die Architektur des Raumes, in dem sich der Vor-

---

[117] Hain 6932.
[118] Hain 6936 und 6937.
[119] Hain 6916.
[120] Hain 4032.

gang abspielt, weist darauf hin, dass der Augsburger Illustrator bei dem Entwurfe von burgundischen oder französischen Büchern angeregt worden ist.[121] — Der andere ohne Jahr erschienene «Fasciculus»[122] hat einen zwar nicht so gut ausgeführten, aber doch nicht minder interessanten Titelholzschnitt. Es ist ein «wandernder Pilger», der unentwegt auf seinem Marsche fortzuschreiten scheint, eine, nicht ohne Witz, flott hingeworfene Zeichnung, deren Zusammenhang mit dem Inhalte des «Fasciculus» freilich unaufgeklärt bleiben dürfte. Ausserordentlich charakteristisch ist das Gesicht des Wanderers, wogegen die Gewandbehandlung mit den gesteiften Falten weniger natürlich wirkt. Die Modellierung wird durch eine mannigfaltige, aus verschiedenartiger Punkt- und Strichschraffierung bestehende, Schattenangabe erreicht. Die Figur umgiebt eine laubenartige Umrahmung, die aus dürftigen blätterarmen Zweigen zusammengeflochten ist. — Derselbe Titelformschnitt schmückt den deutschen «Fasciculus»,[123] dessen Text noch ein Ereignis aus dem Jahre 1492 verzeichnet. Diese letzte Strassburger Ausgabe enthält eine Anzahl neuer figürlicher Darstellungen. Sie sind viel besser, wie die übrigen Formschnitte, freilich bescheidene Entwürfe mit wenigen feinen Umrisslinien und kurzen, nicht immer richtig verwendeten, Schraffierungsstrichen. Bewegungen erscheinen oft noch steif, Verkürzungen sind in der Wiedergabe meist sehr misslungen. Das Gewand, bei welchem man die Imitation der Zeittracht erkennt, zeigt grosse, in den Ecken zusammenstossende Faltenzüge. Im Vergleich mit sonstigen Strassburger Formschnitten derselben Periode ist die geringe plastische Wirkung dieser Bilder auffallend. Wahrscheinlich haben sie auch in anderen Büchern Verwendung gefunden, worauf die merkwürdige Stoffauswahl hinzuweisen scheint: Sie schildern den «Götzendienst des Königs Ninus», die «Verschacherung des Joseph» durch seine Brüder, ferner die Thaten des griechischen Heroen «Heracles» — in der Tracht des 15. Jahrhunderts — und die «Steinigung des Zacharias».

Besser, wie die Strassburger, sind die venezianischen Nachdrucke der Speyerschen Ausgabe. Dort verlegte Georg Walch, wohl ein Deutscher und Verwandter des bekannten Jacobo de Barbari,[124] im Jahre 1479 den «Fasciculus» zum ersten Male.[125] Die Technik der, auf drei Seiten mit feinen Linien scharf umgrenzten, Illustrationen ist noch vollkommen deutsch, sie stehen im augenscheinlichen Gegensatze zu italienischen, in Venedig erschienenen Formschnitten. Ein Hauptmerkmal für den nordischen Charakter derselben ist die, sonst bei venezianischen Formschnitten dieser Periode nie vorkommende, reiche Schraffierung, die sich noch ziemlich abwechslungslos auf kurze Striche beschränkt. Seine Vorgänger übertrifft Walch's Buch durch die Vorliebe für die Wiedergabe untergeordneter Einzelheiten, ein echt deutscher Zug, der den, sonst nicht sehr ansprechenden, Städteansichten einen intimen Charakter verleiht. Diese Details-Zeichnung geht so weit, dass sogar die Risse und Sprünge angegeben wurden, die notwendigerweise bei dem in seinem Weiterbau unterbrochenen, jahrelang schutzlos Wind und Regen ausgesetzten «Turm von Babel» entstehen mussten. Häufig bringt sogar das Zuviel in der Wiedergabe des Einzelnen eine gewisse Unklarheit mit sich, es ist schwer bei den zahlreichen, auf einem kleinen Raum zusammengedrängten Linien, einen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen.

---

[121] In Schœnspergers Büchern vorkommende Illustrationen sind ja selten Originale.

[122] Hain 6915.

[123] Hain 6940.

[124] Vielleicht ein Sohn des Nürnberger Malers N. Walch, der 1442 die Gemälde der Ratsstube «oben an der Deck und sust an etlichen angesichten erleuchten und bessern» musste. Vergl. Thode, Henry. Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M. 1891. 8°. S. 55 und 263.

[125] Hain 6924.

— In der Schilderung der Städte drängen sich einige venezianisch-orientalische Motive ein, im Gegenständlichen hat sich also der deutsche Künstler von seiner neuen Heimat beeinflussen lassen. Das beweist besonders seine Vorliebe für Kuppelbedachung; selbst die für orientalische Bauten so bezeichnenden Kielbogenkuppeln kommen wiederholt vor. In dem Buche finden wir auch die älteste authentische Formschnitt-Ansicht von Venedig, ein sehr primitives Bild, das in einfachen Umrissen ein Panorama der Piazetta und des Dogen-Palastes wiedergiebt, ohne auch nur irgend welche für den Kunsthistoriker interessante Einzelheiten zu bieten. Im Vordergrunde zieht eine bemannte Gondel über den Kanal; aber es ist nur ein ganz schwarz gehaltenes Schattenbild, welches uns da erscheint, wie überhaupt die Wirkung schwarzer Massen den Eindruck der Vedute stark beeinträchtigt. Bemerkenswert ist ferner an dieser Ansicht, dass darauf rechts und links vertauscht worden ist, ein Umstand, der uns zu der Annahme zwingt, dass noch ältere, bisher unbekannt gebliebene, Veduten der Piazetta existiert haben müssen, nach denen dann der Walch'sche Formschneider eine gegenseitige Kopie angefertigt hat. — Der Ausdruck des «Salvator» weicht von der strengen Formulierung der bisher besprochenen Typen ab, es offenbart sich in ihm eine liebenswürdigere, gutmütige Vermenschlichung, die sich leichter mit den Zügen des gereiften, ja schon dem Greisenalter entgegengehenden, Mannes, als mit denen des Jünglings, verbindet. Diesen Eindruck, der besonders durch eine geringe Senkung des Kopfes hervorgerufen wird, wodurch der «Salvator» gewissermassen dem Menschen näher tritt, verstärkt noch der leicht belebende Fluss seines Gewandes, das nur an den Enden brüchigere Faltenpartien aufweist. Das Liebenswürdige der Darstellung wird ausserdem auch durch die Angabe von Vegetation gesteigert, ein Ueberbleibsel echt deutschen Natursinnes und einer überquellenden Liebe zur Kleinmalerei.

Etwas echt Italienisches sind dagegen die schönen Initialen mit den, auf einem viereckigen schwarzen Grunde weissausgesparten, Buchstaben, umgeben von einem reichen, in der Ueberfülle der Motive spielender Renaissanceornamente angeordnetem Geringsel, sogenannte «Litterae florentes», die zuerst 1476 von dem in Venedig lebenden Deutschen, Ehrhard Ratdolt angewendet,[126] im Laufe der Zeiten zu immer reicherer Prachtentfaltung ausgestaltet wurden und in der Folgezeit die typische Form der italienischen[127] und, vom Anfange des 16. Jahrhunderts an, auch der deutschen Bücherinitialen bildeten. Ursprünglich wurzelt diese Manier wohl im italienischen Niello. Das Aussparen figürlicher Motive aus dem schwarzen Grunde ist eigentlich dem Charakter des Formschnittes wenig wesensverwandt, entspricht dagegen der Technik der Niellostiche, deren Wirkung wesentlich von der des Formschnittes abweicht.

Was die ziemlich belanglose Frage nach dem Verfertiger der künstlerisch doch nicht sehr hochstehenden, Formschnitte betrifft, so kann man die Vermutung aussprechen, dass der, offenbar aus einer alten Nürnberger Künstlerfamilie stammende, Verleger selbst der Illustrator seiner Werke gewesen ist. Eine zuverlässige Entscheidung lässt sich natürlich in diesem Punkte nicht fällen.

Ein bedeutend routinierterer Künstler hat die Formschnitte der reich illustrierten Ausgaben hergestellt, die in den folgenden Jahren bei Ehrhard Ratdolt erschienen sind. Die Ausführung derselben steht den eben besprochenen an Sorgfalt der Einzelgestaltung nach, zeugt aber dafür von einer desto grösseren Gewandtheit. Aus der Fülle der Details treten die Kompositionen klarer und plastischer hervor. Einen bedeutenden

[126] Vergl. Butsch, A. F. Bücherornamentik in der Renaissance. Leipzig 1878. Fo. S. 4.
[127] Etwa gleichzeitig treten sie auch in italienischen Manuskripten, meist weiss auf blauem Grunde, auf.

Fortschritt gegenüber den Dingen, die wir bisher betrachtet haben, bezeichnet vornehmlich der Versuch bei den Städteansichten den Erdboden zu charakterisieren, und zwar in einer Weise, die den Formationen der terassenförmig angeschwemmten «Terra ferma» entspricht. Dadurch, dass im Vordergrunde, in dem ersten Plane, derartig gekennzeichnete, mit Pflanzen bewachsene, Erdmassen wiedergegeben wurden, musste das eigentliche Stadtbild zurücktreten; es ist damit der erste kühne Versuch perspektivischer Raumvertiefung in die Städtevedute eingeführt. Bei den Ansichten, die sich teilweise noch an die der Walch'schen Entwürfe anlehnen, offenbart sich ein fantastisches Streben nach Mannigfaltigkeit. Die Zahl der Formschnitte ist ausserordentlich gross, sie wiederholen sich nur selten und selbst dann in grösseren Abständen, sodass dem Leser wirklich die Illusion beigebracht werden könnte, er habe authentische Ansichten der betreffenden Städte vor sich. Der Illustrator giebt auch den bildlich dargestellten Ortschaften einen bestimmten Lokalcharakter, indem er z. B. im Orient gelegene mit, besonders fantastisch gestalteten, Türmen ausstattet. Trotzdem finden sich in dem Buche naturgetreue Städteansichten nur in dem einen Falle, wo bei «Venedig» unter Hinzufügung einiger Details der entsprechende Formschnitt der Walch'schen Ausgabe im Gegensinne kopiert wurde, sodass jetzt die Richtungsverhältnisse wieder der Wirklichkeit entsprechen. — Die Schraffierungstechnik steht auf einer viel höheren Stufe, wie bei der vorigen Ausgabe. In den Strichmethoden ist eine grössere Abstufungsfähigkeit und Mannigfaltigkeit wahrzunehmen; sogar Kreuzschraffierung kommt in einigen Fällen vor.

Der Verfertiger dieser Formschnitte war zweifellos ebenfalls ein Deutscher. Nach dem Namen desselben zu suchen, liegt auf der Hand; man kann aber auch in diesem Falle nur zu Wahrscheinlichkeitsresultaten kommen. Ehrhard Ratdolt, ein geborener Augsburger, scheint selbst Künstler gewesen zu sein. Er wird wenigstens als «Bildschnitzer» erwähnt.[128] In seiner Begleitung ging ausserdem, wie uns berichtet wird, ein Bernhard Pictor (Moler), also ein Maler, nach Venedig, mit welchem er dort gemeinschaftlich im Jahre 1476 und in der darauffolgenden Zeit zahlreiche Bücher, besonders mathematischen Inhalts, verlegte. Dass letzterer der Illustrator der Ratdolt'schen Rolevinck-Ausgaben gewesen ist, scheint mir, wenn auch jeder Beweis fehlt, wenigstens eine naheliegende Vermutung zu sein.[129]

Die erste Ausgabe vom Jahre 1480[130] weicht in ihren Illustrationen nicht wesentlich von der Walch'schen ab. Die schöne Anfangsinitiale G,[131] die «Arche» und einige Städteansichten, darunter die von Venedig sind einfache, meist vergrösserte, Kopien nach den in jener Ausgabe befindlichen. Die Zahl der Städte ist bedeutend vermehrt, besonders sind zahlreiche italienische Ortschaften hinzugefügt worden. Neu ist auch die Wiedergabe eines, im Quattrocento viel gerühmten, Gebäudes, des Pantheon; aber auch hier entspricht das Bild keineswegs der Wirklichkeit: es giebt nur in allgemeinen Zügen einen Zentralbau wieder, der von einem Peribolos umgeben ist; wahrscheinlich hat hier der Formschneider auf Grund einer ungenauen mündlichen Beschreibung gearbeitet. — Merkwürdig und bezeichnend für den, verhältnismässig tiefstehenden, Wirklichkeitssinn des Illustrators ist ferner der Versuch, auch ganze Länder, wie «Britannia», «Gallia», «Austria», «Saxonia» im Bilde festzuhalten. Dabei

---

[128] Zapf, G. W. Augsburgs Buchdruckergeschichte. Augsburg 1786. 4⁰. II. Teil, S. XV.

[129] A. F. Butsch weist in seinem Buche «Bücherornamentik der Renaissance, Leipzig 1878 Fo. S. 4» ziemlich überzeugend nach, dass Ratdolt nicht selbst «die Erzeugnisse seiner Presse mit Ornamenten im Renaissancegeschmacke versehen hat». Deshalb kann er oder sein Socius doch der Verfertiger der übrigen Formschnitte gewesen sein.

[130] Hain 6926.

[131] Beide sind zum Vergleich nebeneinander abgebildet bei Redgrave G. R., Ehrhard Radolt and his work at Venise. London 1892 (Bibliographikal Society. Illustrated Monographs I) S. 10.

setzt er meist drei Formstöcke aneinander, die er fast immer vorher schon einzeln verwendet hatte. Das Widersinnige, das darin liegt, von ganzen Ländern eine panoramaartige Silhouettenansicht zu geben, scheint dem naiven Leser jener Chroniken nicht aufgefallen zu sein. Immerhin erscheinen uns jene Länderveduten wertvoll und anziehend, weil hierbei das Landschaftsbild eine reizvolle Ausgestaltung erhalten hat: In einer, freilich noch sehr konventionellen Weise, wurden die Konturen eines «Berges» in feinen Umrisslinien aufgezeichnet; die zierlichen Formen der Häuser, Bäume und Türme heben sich deutlich von dem Hintergrunde ab; zum ersten Male erkennt dieser Formschneider die ganze Schönheit dieser Linienformen in ihrer natürlichen Gestaltung. Ganze Städte werden jetzt an die Abhänge der Berge verlegt, man beginnt bei den Veduten neben den Häusern auch die nähere Umgebung zu charakterisieren. Der erste tastende Versuch zur Bildung einer landschaftlich malerischen Städteansicht ist damit gethan. Freilich, er ist noch unscheinbar und wesenlos, sodass seine Bedeutung durch die Fülle der in den folgenden Jahren auf diesem Gebiete auftretenden Erscheinungen verdunkelt werden musste. — Der Ausdruck des «Salvators» ist wieder ernster, wie im «Fasciculus von 1479»; das Gesichtsoval erscheint etwas länger. Dagegen ist sein Gewand noch viel wilder bewegt, ja, es nimmt teilweise, fast «barock» zu nennende, Formen an. Die Pflanzen, die auf beiden Seiten aus dem Boden emporspriessen, sind grösser geworden; ihr Zweck, den Raum zu füllen, tritt jetzt offener zu Tage. Am Schlusse des Buches finden sich einige schematisch-geometrische Figuren. Ratdolt, der sich offenbar zu dem Verlage mathematischer Bücher besonders berufen fühlte, wollte von dieser seiner Liebhaberei auch bei der Illustration eines historischen Buches nicht lassen. Diese Figuren sind das Produkt scholastischer Spitzfindigkeiten, wie sie zahlreiche mittelalterliche Bücher füllen. So ist im vorliegenden Falle der Versuch gemacht, die verschiedenen Erdteile in ein geometrisches Schema einzuzwängen, ferner die Stockwerk- und Magazineinteilung der «Arche Noah» zu schematisieren, einen konzentrisch-regelmässigen Plan des «alten Jerusalem» und endlich eine graphische Darstellung der «Weltschöpfung» aufzuzeichnen.

Das Weltschöpfungsschema eröffnet die Illustrationen der zweiten Ausgabe Ratdolts.[132] Daneben ist aber auch der, von Cherubim umgebene, Gottvater selbst als Schöpfer dargestellt, mit ähnlichen Gesichtszügen, wie der «Salvator» der ersten Ausgabe, und zwar in dem Augenblicke, da auf seinen Befehl die Erde aus dem Wasser des Meeres emportaucht. Die Arbeit ist, wie alle figürlichen, in Ratdolt's Büchern vorkommenden, Darstellungen wenig sorgfältig: Die sparsam verwandte Schraffierung ist hart, und beschränkt sich auf kurze Strichlagen, die in spitzen Winkeln aneinander stossen. — Die Städteansichten der ersten Ratdolt'schen Auflage wiederholen sich, einige sind neu hinzugefügt, doch ist bei einer häufigeren Wiederholung der alten, die Zahl der neuen Stöcke nur gering. Die Landschaftsbilder sind um einige vermehrt worden: Ziemlich übertriebene bizarre Bergbildungen fallen dabei auf. «Syracus» hat einen Hafen erhalten; neben dem belagerten «Jerusalem» sieht man jetzt ein «Zeltlager», welches die Armee der Römer repräsentieren soll, die die Stadt cernierte.

In den Ausgaben der Jahre 1484[133] und 1485[134] finden sich keine anderen Formschnitte. Ihre Reihenfolge wird nur beliebig verändert, ein Zeichen, dass der Illustrator eigentlich nie die Absicht gehabt hat, die Illusion bei dem Leser hervorzurufen, dass die Ansichten authentisch seien.

Ziemlich genaue Kopien der in der Ratdolt'schen Werkstatt bergestellten Form-

[132] Hain 6928.
[133] Hain 6934.
[134] Hain 6935.

schnitte finden sich in dem Drucke, der 1486 bei Adam Alamannus de Rotwil im Aquila erschien.[135] Dem Illustrator dieses Buches scheint die venezianische Ausgabe vom Jahre 1481 vorgelegen zu haben, nach der er sich im grossen und ganzen in der Verteilung der Illustrationen richtete. Immerhin bleibt er dabei zuweilen noch ziemlich unabhängig, wie ja die Formschnitte selbst auch nur flüchtig kopiert sind, und vielfach Veränderungen vorkommen. Meistens ist mit seinen Veränderungen eine Vereinfachung verbunden, wie bei dem Bilde des «Schöpfers», wobei die «Engel» beseitigt wurden. — Dagegen beherrscht der Illustrator von Aquila die Formen des menschlichen Körpers viel besser, wie der der Vorlage, besonders weiss er Verkürzungen der verschiedenen Körperteile richtiger zu geben. Das offenbart sich vornehmlich dort, wo er freier und abhängiger von der Vorlage vorgeht, wie bei dem geistvollen Salvatorbilde, dem durch die ganz individuelle Ausbildung des Gesichts-Typus' ein eigenartiger Charakter verliehen ist. — Die technische Ausführung ist übrigens viel sauberer, wie bei den venezianischen Formschnitten; besonders in der Schraffierung sind Fortschritte zu verzeichnen: Strich-, Punkt- und auch Kreuzschraffierungen kommen vor, teilweise werden ganze Flächen durch Parallellagen ausgefüllt. — Von den Städten ist S. 37v «Venedig» sehr verständnislos kopiert: Man sieht, dass der Zeichner von Aquila die Markusstadt nicht gekannt hat. Er behandelte die Teilansicht der «Piazetta» wie eine selbständige Stadtvedute und umgab sie zum Ueberfluss noch mit Wall und Graben. Auch der «Dogenpalast» hat eine sehr absonderliche Gestaltung erhalten.

Ferner steht noch den venezianischen Editionen eine 1480 in Sevilla erschienene Rolevinck-Ausgabe nahe.[136] Vorgelegen hat Walch's Buch vom Jahre 1479. Die Formschnitte dieser Ausgabe wurden in Sevilla im vergrösserten Massstabe kopiert, wobei man jedoch die Details im spanischen Geschmacke ummodelte, besonders bei den «Städteansichten» die hauptsächlichsten einheimischen, maurischen, Architekturformen anbrachte. Ein echt spanisches Bild gewährt uns auch der «Salvator»: Während sein Gesicht in den Einzelheiten ziemlich oberflächlich behandelt wurde, hat man das schwere, lange Gewand und besonders den Nimbus mit ausgesuchter Sorgfalt ausgeführt. Diese besondere Betonung des religiösen Beiwerks findet man bei fast allen Arbeiten der frühen spanischen Kunstthätigkeit. Sie ist bezeichnend für ihren einseitig beschränkten Charakter. Was die technische Behandlung unseres Formschnittes betrifft, so ist die ganze Figur mit kleinen, dünnen Strichelchen ausschraffiert, ohne dass es dadurch gelungen wäre eine günstige plastische Wirkung zu erzielen. Ein schwerer schwarzer Rahmen steigert noch den düsteren Eindruck der ganzen Darstellung. Ebenso, wie diese, erinnern die «Evangelistensymbole», die man an den vier Ecken des Salvatorbildes angebracht hat, infolge des Vorherrschens schwarzer Töne eher an geschrotene Manier als an eine Holzschnittausführung.

Die dritte Ausgabe, die sich an die venezianischen Bücher anlehnte, erschien im Jahre 1481 bei Heinrich Wirzburg de Vach in Rougemont.[137] Vorgelegen hat offenbar die Ratdolt'sche Ausgabe vom Jahre 1480, vielleicht auch die eben genannte spanische desselben Jahres. Zu einer bestimmten Entscheidung kann man in diesem Falle kaum gelangen; denn gerade in dieser Ausgabe findet sich soviel Neues in der Auswahl, Bildung und Anordnung der Illustrationen, dass es schwer ist, die Art der Vorlage genau zu bestimmen. Die Zahl der Formschnitte ist gegen die venezianischen Ausgaben verringert worden. Es überwiegen noch die öfter sich wiederholenden Städte-

[135] Copinger 2438.
[136] Hain 6927.
[137] Hain 6930.

ansichten, die im grossen und ganzen mit den aus venezianischen Ateliers hervorgegangenen Veduten übereinstimmen. Um die Zahl der Stöcke möglichst zu beschränken und trotzdem eine allzu grosse Eintönigkeit in den Illustrationen zu vermeiden, scheut man sich nicht, wie bei «Roma» (S. 19) einen anderswo (bei «Trier» S. 7a) verwendeten Formstock nachträglich zu überarbeiten. Neu ist die Darstellung des, durch den Zorn Gottes 'zerstörten, «Sodom», wobei man in sehr unwahrscheinlicher Weise ganze Häuser einstürzen sieht, ohne dass einzelne Teile der Mauern abzubröckeln scheinen. Von neuen Ansichten gewahrt man «Athen» und die, in der Nähe von Rougemont gelegenen Städte, «Lyon», «Bern» und das Kloster «Cluny», letzteres eine scheinbar der Wirklichkeit entsprechende Abbildung, die für die kunsthistorische Rekonstruktion des Klosters nicht ohne Wert sein dürfte. Hinzugefügt wurden auch «Sterne, Kometen», eine plumpe Veranschaulichung einer merkwürdigen Sonnenfinsternis mit Blutregen, dann «Missgeburten», wie wir sie ähnlich später in den französischen Ausgaben des «Rudimentum noviciorum» und in der Schedel'schen Chronik finden werden, ein Kind mit Fischschwanz, ein solches mit vier Füssen und ein unglückliches Wesen mit einem Hundskopf; darüber sind immer die verhängnisvollen Gestirne abgebildet, unter denen jene «Monstra» entstanden sein sollen. — Eine weitere Bereicherung der Illustrationen bilden kleine «Mönchsgestalten», meist die Gründer berühmter Orden, von denen auch einmal zwei «Franziskus und Dominikus», einander gegenübergestellt wurden, so dass sie zu disputieren scheinen. Endlich hat auch der «Salvator» eine Veränderung erfahren, insofern er nicht mehr allein, sondern den Aposteln predigend, wiedergegeben wurde. Wir sehen, wie in dieser Ausgabe, im Vergleich zu den bisher beschriebenen, überall der Uebergang von der einfachen Repräsentationsdarstellung zur «Aktion» versucht wird. Die Gestalten, die bisher, in ruhiger, beschaulicher Stellung einzeln abgesondert dargestellt wurden, treten nunmehr zu einander in Beziehung, sie scheinen bewegt, handeln und bilden jetzt ein Ingrediens der sie umgebenden Welt.

Die menschlichen Figuren selbst sind an und für sich wenig bedeutend, wenn auch vielfach der Versuch unternommen ist, sie sorgfältiger zu charakterisieren und in den Typen zu variieren. Am «Salvator», der sich in der gewöhnlichen segnenden Haltung in der Mitte der Apostelversammlung befindet, hat ein breites Gesichtsoval mit hoher Stirn und viereckigem Untergesichte, eine geschwungene Nase mit rund abgestumpfter Kuppe, einen S-förmigen Mund und halb geöffnete Augen; Bart und Haupthaare sind locker behandelt. Auch die auf beiden Seiten stehenden Apostel haben individuelle Köpfe, die bei den gedrungenen Figuren unmittelbar auf den Schultern aufzusitzen scheinen. Die Typen entsprechen dem Schema, das sich im Laufe des Mittelalters allmählig für die Apostelddarstellungen herausgebildet hat. Gemeinsame Merkmale sind ein vorstehendes Kinn, nach oben rechtwinkelig ausbiegende Mundwinkel, stumpfe Nasen, glotzende Augen, eine hohe Stirn und teilweise in merkwürdigen Zickzacklinien behandelte Barthaare. Das Gewand, Hände und Füsse sind noch sehr kursorisch ausgeführt; Schraffierung ist nur selten, in ziemlich langen, meist frei von den Konturen verlaufenden Parallellinien angedeutet. Von Perspektive ist noch keine Rede, trotz den nach hinten spitzwinkelig zulaufenden Quadrierungen des Bodens. Der Hauptfehler an der Darstellung ist, dass die vordersten Figuren kleiner gebildet sind, wie die hinteren, eine mangelhafte Beobachtungsweise, die sich öfters in Kunstwerken des 15. Jahrhunderts bemerkbar macht. An den Ecken wurden, ähnlich wie in der Sevillaner Ausgabe, «Evangelisten» angebracht, diesmal sind es aber, statt der blossen Symbole, die an ihren Schreibtischen sitzenden Gelehrten selbst, während die symbolischen Tiere resp. der Engel des Lukas an ihrer Seite wiedergegeben sind.

Durchblättern wir, um einen Ueberblick über die Formschnitte des Buches zu gewinnen, noch einmal dasselbe in seinem ganzen Umfange, so gewahren wir, dass das Formale dieser dickstrichigen Umrisszeichnungen wenig Anziehendes zu bieten vermag, dass dagegen das Bedeutsame, das sich in ihnen offenbart, in der Auswahl der Stoffe liegt, wie auch in dem Streben, die Ausdruckgestaltung dieser eigenartigen Illustrationsvorwürfe in neue, bisher unbetretene Bahnen zu leiten. Das Werk verdient auch umso mehr eine gesteigerte Beachtung, als es auf eine grosse Anzahl von späteren Editionen eingewirkt hat: Die zweite Baseler Ausgabe und die von ihr abhängigen Drucke[138] habe ich bereits erwähnt; sie schliessen sich nur in einigen Punkten an die Ausgabe von Rougemont an. — Genaue, aber sehr vergröberte Kopien enthält dagegen die erste französische Uebersetzung, welche 1483 in Lyon erschien.[139] Die Illustrationen halten sich ziemlich eng an die der Vorlage. Geringfügige Aenderungen, wie z. B. der Umstand, dass diesmal hinter dem «Salvator» eine ornamentierte Wand angebracht wurde, sind nicht von Belang. Die unsichere Linienführung der Umrisse kennzeichnet vollends die geringe Qualität des ausführenden Illustrators, dem nicht nur jede künstlerische Individualität, sondern auch das notwendigste technische Können vollkommen abgeht.

Die Formschnitte der Fasciculus-Ausgabe, die am 9. Januar 1495 bei einem ungenannten Genfer Drucker erschienen ist,[140] sind von keinen anderen der mir bekannten Rolevinck-Illustrationen, was Schönheit der Formengestaltung und Vollendung der Technik betrifft, übertroffen worden. Hat sich der Illustrator dieses Buches auch noch in der Anordnung der Bilder mit einer gewissen Pietät an die, ziemlich rohen, Formschnitte des eben erwähnten Rougemonter Druckes gehalten, so ist doch alles übrige durchaus neu und mit einer derartigen Vollkommenheit weitergebildet, dass man die minderwertige Vorlage darunter gar nicht erkennen kann. Wir entdecken hier mit einem Male einen ausgezeichneten — leider unbekannten — Künstler, der Stoff und Form zu gleicher Zeit beherrscht, wie keiner seiner Vorgänger. Wir sehen, dieser Illustrator hat mannigfache Anregungen in sich aufgenommen, deutsche, französische, italienische Formschnittbücher hat er studiert und gewissermassen das Beste aus ihnen für seine eigenen Illustrationen verwertet. Vorherrschend ist freilich der französisch-burgundische Einfluss, der Geist der «Livres d'heures», aus denen er auch direkt einige Formstöcke, wie die «Geburt Christi» (S. 35a), die «Kreuzigung» (S. 35b), wahrscheinlich auch die «Himmelfahrt» (S. 37) und zahlreiche, lebendig dekorierte, Initialen verwendet hat. — Auch das herrliche Titelblatt mit der Darstellung des mit seiner Arbeit beschäftigten Autors ist ein gutes Beispiel burgundischer Formenschneidekunst, wie sie besonders in Lyon in Uebung war. Wir bewundern den durchgeistigten Ausdruck des «Autors», überhaupt die individuelle Auffassung des Menschen, die uns bei ihm, wie auch bei den übrigen Figuren, mit frappanter Wahrheit entgegentritt. Dagegen erweckt die sorgfältige Durchführung der Gewandbehandlung, die sich auf einfache Linienführung beschränkt, den Eindruck, als ob die Kleidung am Modell drapiert worden wäre. Anziehender ist die Schilderung des Zimmers: Alle die kleinen Gegenstände, die sich in dem Raume befinden, sind mit einer Treue, die an niederländische Kleinmalerei erinnert, wiedergegeben; auch ein «Hund» darf nicht fehlen, der durch sein mutwilliges Spiel die feierliche Stille der Mönchszelle nicht zu stören vermag. In der Innenraumperspektive macht der Künstler zuweilen geringfügige Fehler, wie auch in der Verkürzung einzelner Körperteile Ver-

[138] s. S. 69 f.
[139] Hain 6941.
[140] Hain 6943.

zeichnungen vorkommen. Die Technik ist ausserordentlich fein, Quer- und Kreuzschraffierung in den mannigfachsten Abstufungen werden verwendet; dagegen teilt der Künstler mit den meisten französischen Formschnittmeistern die Abneigung gegen Rundschraffierung. Um die Wirkung plastischer Formgestaltung zu erzielen, sucht er diesem Mangel durch geschicktes Aneinanderfügen zahlreicher, kurzer Strichlagen abzuhelfen. Die Einrahmung des Titelblattes, eine merkwürdige Verbindung gotischen Astwerks mit Renaissance-Säulen und darauf sich tummelnden Putten, hat so viel Aehnlichkeit mit Bildungen Memmling'scher Ornamentik,[141] dass mir wenigstens eine mittelbare Beeinflussung von dieser Seite unzweifelhaft erscheint. — Der Künstler hat wohl ausser den französischen auch deutsche Bücher, besonders die grossen Chroniken, die Schedel'sche Weltchronik und das «Rudimentum noviciorum»[142] gesehen, wodurch er die Anregung erhielt, kleine Formschnitte mit Szenen aus der biblischen Geschichte und Porträts bei der Geschichte berühmter Persönlichkeiten in den Bilderschatz des Buches einzureihen. In diesen reizvollen Vignetten erkennt man freilich andererseits sofort die charakteristischen Merkmale italienischer Schwarzweisskunst. Wer diese kleinen, teils von weissem, teils schraffiertem Hintergrunde sich abhebenden, Brustbilder betrachtet, der empfindet wohl die Aehnlichkeit mit einigen zierlichen Schöpfungen italienischer Niellokunst. Und die feinen durchgeistigten Köpfe selbst — es sind Quattrocentogestalten, denen das humanistische Studium und die überreizte Nervosität des wildbewegten Lebens so markante, fascinierende, aber oft auch abstossend harte Züge aufgeprägt hat. Merkwürdig ist, wie es hier in Formschnitte gelungen ist, mit geringen Ausdrucksmitteln eine ausserordentlich verschiedenartige und lebensvolle Charakterisierung zu erreichen. Obwohl plastische Modellierung des Gesichtes durch Schraffierung, wie wir es in deutschen Büchern dieser Periode häufig finden, bei dem kleinen Massstabe der Bilder ausgeschlossen ist, so würde man doch nach den Angaben der Formschnittzeichnungen den Mann mit dem langen Barte, der einen Turban auf dem Kopfe trägt, den etwas in seinen Proportionen gedrungenen mit herabwallenden Haaren, den Greis mit der Zipfelmütze, den jugendlichen Medicikopf und die etwas aufgeblasene Gestalt mit diesem Rücksichtslosigkeit verratenden Gesichtsausdrucke sofort wiedererkennen, wenn man ihrer in Wirklichkeit ansichtig würde. Hier ist die Typik des Mittelalters nunmehr auch im Formschnitte überwunden; überall machen sich die individualisierenden Bestrebungen der Renaissance geltend. Trotz der Lebenswahrheit ihrer Gestaltung sind diese Köpfe natürlich keine richtigen Porträts; von den wenigsten der dargestellten biblischen und geschichtlichen Gestalten dürften solche überhaupt vorhanden gewesen sein. Auch wiederholen sich dieselben Formstockabdrücke öfters, ähnlich wie in den vorgenannten Weltchroniken, bei der Erwähnung der verschiedenartigsten Persönlichkeiten.

Noch mehr an die Niellen erinnern die Illustationen aus der biblischen Geschichte, wobei diese, meist schon lange durch die Typik des Mittelalters ikonographisch fixierten, Darstellungen mit bewundernswertem Geschick in kleine Kreise hineingepasst worden sind. Die Ausführung ist, dem Massstabe entsprechend, sehr mangelhaft, es ist vieles nur angedeutet, aber das genügte; denn schon nach solchen kursorischen Andeutungen musste jeder mittelalterliche Mensch, der unzählige Male in seinem Leben bereits dieselben Darstellungen in derselben typischen Wiedergabe gesehen hatte, sofort wissen, welchen Stoff der Künstler behandeln wollte. Die

---

141 Triptychon in der Kaiserlichen Gemäldegallerie in Wien und die thronende Madonna mit Engeln in den Uffizien.

142 Letzteres wahrscheinlich in der Lyoner Ausgabe vom Jahre 1491 (Copinger 3992).



ersten sieben Medaillons illustrieren die «Schöpfungsgeschichte» in der üblichen Weise, dann folgt der «Sündenfall» mit einer, für den kleinen Massstab ausserordentlich abwechslungsreichen Schilderung des Landschaftlichen, darauf die «Schande Noahs», die «Opferung Isaaks», der harfenspielende «König David», in ähnlicher Weise dargestellt, wie im «Rudimentum noviciorum»,[143] der «Zug der gefangenen Juden» nach der Eroberung Jerusalems und endlich die «Geburt Christi» und die «Kreuzigung» wozu, wie ich schon oben sagte, Stöcke der Lyoner «Livres d'heures» verwendet wurden. Beim «Salvator» ist man noch weiter gegangen, als in der Ausgabe von Rougemont, indem man hier eine richtige, gewissermassen historische Begebenheit, die «Himmelfahrt Christi» — oder die «Transfiguration» — dargestellt hat. Die Art der Figurengestaltung aber mit dem starren Gesichtsausdruck, den spröden, strohartig gebildeten Haaren, den steifen Händen, der leblosen Faltengebung der Gewänder und ebenso die misslungene Raumvertiefung in diesem Bilde, scheint mir übrigens gänzlich von der künstlerischen Handschrift des mit der sonstigen Illustrierung des Buches betrauten Künstlers abzuweichen; auch hier wird wohl der Formstock eines burgundischen Gebetbuches Verwendung gefunden haben. Dasselbe gilt von den, die «Himmelfahrtsdarstellung» umgebenden, vier Evangelisten, Gelehrten, die in ähnlicher Weise, wie in den französischen Ausgaben des «Rudimentum noviciorum» an ihren Pulten sitzen. Kleine Bischofshüte in Medaillons bei der Erwähnung der Gründung berühmter Diözesen scheinen auch auf die Anregung der französischen Editionen dieser berühmten Chronik, die wir an anderer Stelle noch einer eingehenderen Betrachtung unterziehen werden, in den «Fasciculus» hinübergenommen zu sein. — Ausserdem findet man noch die «Mönche», «Sterne» und «Missgeburten» der Rougemonter Ausgabe des «Fasciculus» wieder, natürlich in einer formal den übrigen Illustrationen entsprechend fortgeschrittenen Ausgestaltung. In auffallender Weise macht sich bei den «Missgeburten» die geringe Kenntnis des Nackten bemerkbar, übrigens ein Zug, den diese Bilder mit fast allen burgundischen Formschnitten teilen.

Am bedeutendsten sind zweifellos die, ihrer Zahl nach stark vermehrten, Städte-Veduten. Was der Illustrator hier an sorgfältiger Kleinmalerei, an Durchbildung der Landschaft und auch durch gefällige Anwendung von Staffage geschaffen hat, das beweist uns mit unwiderlegbarer Klarheit, dass der Formschnitt bereits am Ende des 15. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht hatte, der kaum überschritten werden sollte. Schon die «Arche Noah», ein prächtiges Hausschiff, und der «Turm von Babel» verraten eine ausserordentliche Liebe zur Kleinmalerei und die Fähigkeit, durch Anwendung mannigfacher Schraffierungsarten in vollendeter Weise plastisch zu gestalten. Bei den «Regenbogen als Friedenszeichen Gottes» begnügt man sich nicht mehr mit einigen konzentrischen Halbkreisen, eine ganze Landschaft breitet sich jetzt vor unseren Augen aus und darüber wölbt sich — an seinen Enden von bandartig stilisierten Wolken getragen — der kolossale Regenbogen. Besonders schön ist die Ansicht von Ninive: Ein Fluss schlängelt sich quer über den Plan; dahinter liegt die Stadt selbst, deren Häusern und Türmen des Künstlers Phantasie alle erdenklichen Formen gegeben hat. Bis unmittelbar an den vorderen Rand des Bildes erstreckt sich diese Stadt, und dort erhält man ganz im Vordergrunde unter dem Thorbogen eines Hauses hindurch einen reizvollen Durchblick auf die weit ausgebreitete Landschaft, ein unendlich malerisches Motiv, das uns schon an einige der anheimelnden Landschaftsidylle Albrecht Dürers erinnert. Aber der Künstler geht noch weiter. Bei

---

[143] Deutsche Ausgabe S. 7, Lyoner Ausgabe S. 161 v.



«Athen» stellt er eine wundervolle Palme in den Vordergrund, die er mit aller Sorgfalt, die ihm eigen ist, ausführt, sie beherrscht allein den Eindruck des ganzen Formschnittes, während die, dahinter mit feinen Umrissen angedeutete, Stadt kaum zur Geltung zu kommen vermag. Künstlerische Gesichtspunkte drängen hier zum ersten Male das sachliche Interesse zurück, es ist das das früheste Auftreten der «Paysage intime», die Ausgestaltung der Vordergrunds-Landschaft als Selbstzweck, eine Gattung der Naturnachbildung, die in der Malerei kaum vor Altdorfer aufgetreten sein dürfte. Jetzt, wo der Formschnitt der Technik Herr geworden ist, befreit er sich aller Bande der Tradition, von frischem Geiste beseelt nimmt er den Kampf mit, bisher ihm durch die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel überlegenen, Kunstarten auf und überflügelt sie mit einem Male durch den intimen Reiz seiner Ausdrucksgestaltung und die abgeklärte Einfachheit seines Stiles.

Leider ist es auch diesem Buche so ergangen, wie so vielen seiner Altersgenossen: Offenbar gingen dem Verleger während des Druckes die finanziellen Mittel aus, wodurch er verhindert wurde, das Buch so auszugestalten, wie er es ursprünglich geplant und die ersten Bogen gedruckt hatte. Schon von S. 28 an nimmt die Zahl der Formschnitte ständig ab, und auf den letzten Seiten finden wir fast keine Illustrationen mehr.

Die Ausgaben, die der Genfer Januarausgabe folgten, lassen sich nicht mit derselben vergleichen, obgleich sich auch in ihnen manches Schöne findet und dort ebenfalls einzelne Neuerungen zu verzeichnen sind, die für die Entwicklung der Bücherillustration nicht ganz bedeutungslos blieben. Gleichsam als Konkurrenzarbeit zu der eben besprochenen erschien am 24. April desselben Jahres 1495 bei Loys M. Cruse eine zweite Genfer Ausgabe.[145] Dass die erste Genfer Edition die Vorlage derselben gewesen ist, erscheint ja schon an und für sich nicht wunderbar, es ergiebt sich aber auch aus der Art, wie die Bilder angeordnet sind. Ausserdem findet man darin mehrere Illustrationen, die in allen Fasciculus-Editionen vor der ersten Genfer nicht vorkommen und folglich nur durch ihre Anregung auch in die zweite Genfer Ausgabe aufgenommen wurden. — Uebrigens ist die Zahl der Formschnitte in der Aprilausgabe viel geringer. Die Illustrationen selbst stehen Lyoner Formschnittarbeiten noch näher, wie man schon an der schönen Anfangsinitiale mit dem «sitzenden Gelehrten» erkennen kann. Wahrscheinlich ist ihr Illustrator unmittelbar aus einer Lyonenser Werkstatt hervorgegangen. Auf den ersten Seiten sehen wir, wie in der Januarausgabe, nur in grösserem Formate, eine Darstellung der «Erschaffung der Eva», wobei mancherlei Mängel in der Körperbildung und in den Proportionen störend hervortreten. Immerhin geht eine lebendige Naturbeobachtung auch dem Illustrator dieses Buches nicht vollkommen ab; wir sehen das vor allem an der reichen Ausgestaltung, die das «Paradies» mit seinen zahlreichen Tieren, den üppig wuchernden Blumen in dieser Darstellung gefunden hat. — Der schönste Formschnitt ist zweifellos das grosse Druckerzeichen Cruses mit dem, reich mit Renaissance-Ornamenten verzierten, Wappen, das von zwei Mohrinnen gehalten wird. Letztere, deren Hautfarbe mit dem «Schwarz» der ganzen Holzfläche angedeutet wurde, während man der Innenzeichnung die Farbe des Papieres geben musste, sind mit allen Eigentümlichkeiten ihres Rassentypus', den geschwollenen Lippen, dem nach aussen gebogenen Nasenrücken, dem vorstehenden Untergesichte, zur Wiedergabe gebracht.

Die Städteansichten sind teilweise noch ebenso plump, wie in dem Rougemonter

---

[145] Hain 6944.

«Fasciculus» des Jahres 1481. Andererseits macht sich aber im Gegensatz zur Januarausgabe, wo wir ausschliesslich Fantasielandschaften fanden, bei einigen derselben ein aussergewöhnlicher Wirklichkeitssinn bemerkbar. So haben wir, wie es mir dünkt, in dem Buche zwei authentische Ansichten von Genf. Die eine giebt uns ein ausführlich durchgeführtes Bild der Stadt von einem jenseits der Rhone gelegenen Punkte aus, während die andere merkwürdigerweise bei «Ninive» (S. 7) vorkommende, uns veranlasst, aus der Vogelperspektive auf die Dächer der Ansiedlung herabzuschauen, in deren Mitte ein grosser Marktplatz mit einer, in italienisierender Gotik gehaltenen, Kirche zu sehen ist. Die auf dem Platze selbst sich bewegenden Menschen sind vollkommen schwarz gehalten, ähnlich, wie die Staffage der venezianischen Ansicht in der Walch'schen Fasciculusausgabe. Ebenso dürfte der hübsche Ausblick auf eine mittelalterliche Strasse, den uns die Ansicht von «Lyon» gewährt, den wirklichen Verhältnissen sehr nahekommen. Allgemein liebt es der Illustrator, seine Ansichten mit Menschen zu beleben, wie er ja auch bei dem «Turm von Babel» uns ein vollkommen ausgeführtes Bild eines Turmbaues mit zahlreichen, an den Gerüsten beschäftigten, Handwerkern giebt. — Sonst bieten die Illustrationen nichts wesentlich Neues. Die übrigen Ansichten sind meist schematisch, wohl besser, wie die des Rougemonter «Fasciculus» des Jahres 1481, aber nicht vergleichbar mit denen der Genfer Januarausgabe. Meistens erblickt man nur im Vordergrunde dieser Städtebilder ein grosses, von zwei Türmen flankiertes Thor, wohinter ein kleiner Teil einer Stadt zu sehen ist. Der Schematismus kommt am meisten beim «Tempel Salomos» zur Geltung, dessen ganz stilisierte Formen aus dem schwarzen Grunde herausgearbeitet sind, während die freibleibenden Ecken wiederum durch ausgesparte Ornamente ausgefüllt wurden. In ähnlicher Weise musste sich auch der, in altertümlicher Weise ganz frontal aufgefasste, «Salvator» mit den ihn umgebenden, in Medaillons angebrachten, Evangelisten-Symbolen von einem schwarzen, ornamentierten Hintergrunde abheben. Sein Typus ist vollkommen burgundisch, hat eine grosse Aehnlichkeit mit dem Creator in der I-Initiale der «Mer des hystoires»[146]: Nase, Mund und Augen sind nur angedeutet, immerhin jedoch in ihrer Stilisieruug richtig aufgefasst; das fast viereckige Gesicht wird von langen, in Locken auf die Schultern herabfallenden, Haaren umkränzt. Mit richtiger Beobachtung hat man das Gewand in eigentümlichen Zickzackfaltenzügen, die rundliche Augen bilden, zu drappieren versucht; jede kleinliche Faltenbehandlung ist dabei möglichst vermieden. Mängel in der Modellierung, die besonders in dem Fehlen von Rundschraffierung ihre Ursache haben, machen sich vornehmlich an den nackten Körperteilen geltend. — Im allgemeinen ist auch bei diesen Formschnitten die Technik nicht schlecht: Die feine Konturzeichnung und sorgfältige Querschraffierung, die mannigfache Abstufung der letzteren, erleichtert in glücklicher Form die Darstellung perspektivischer Raumvertiefungen.

Die Stöcke dieser Ausgabe gingen teilweise in den Besitz des, in Lyon ansässigen, Matthias Huss über, der sie zu einer neuen Ausgabe benutzte, die ohne Jahresangabe aus seiner Presse hervorging.[147] Er verwendete hierfür eine beschränkte Zahl von Formstöcken, die er erworben hatte, und brachte dieselben selbst auch in weniger häufiger Wiederholung zum Abdruck, sodass seine Ausgabe viel schlechter, wie die Cruse'sche illustriert war; es fehlen ihm einige «Ansichten», sämtliche «Ordensheilige» und einige «Sterne», natürlich auch das «Druckerzeichen Cruse's» und ausserdem die «Initialen». Manchmal haben auch die Stöcke eine andere Verwendung gefunden, wie in der Vorlage.

---

[146] Lyoner Ausgabe S. 1. Vergl. Anfangs-Initiale des 2. Teils dieses Werkes.
[147] Copinger 3437.



Diese Mängel suchte Huss in einer neuen, im Jahre 1498 bei ihm erschienenen Ausgabe[148] auszugleichen, indem er zwar die Zahl der Platten nur unwesentlich vergrösserte, dafür aber die alten in desto öfterer Wiederholung abdruckte. Die Holzstöcke der «Mönche» und astronomischen Illustrationen scheint er nachträglich von Cruse erworben zu haben. Neu hinzugefügt werden von ihm nur einige hübsche, noch sonst in anderen Lyoner Büchern vorkommende Initialen, sein Druckerzeichen und endlich ein Dedikationsblatt, das wohl ebenfalls wiederholt an verschiedenen Stellen Verwendung gefunden hat. Letzteres ist ein, in echt burgundischer Weise reich schraffierter, Formschnitt von bedeutend geringeren Qualitäten, wie das Titelblatt der Genfer Januar-Ausgabe. Die Formen sind noch ziemlich befangen: Die Bildung des Gesichtes ist rechteckig und hart, besonders die Augen sind sehr unnatürlich; die Falten des Gewandes erscheinen gesteift und wenig plastisch herausgearbeitet.

Mit dieser Ausgabe habe ich alle, mir bekannten, illustrierten Fasciculus-Editionen besprochen, die im 15. Jahrhundert erschienen sind. Damit ist aber fast alles gesagt, was man auch zur Charakterisierung der Illustrationen späterer Ausgaben dieses Werkes anführen könnte. Wesentlich Neues in der Gestaltung der Motive und der Ausführung des Einzelnen kommt nicht mehr vor, wir finden in ihnen nur noch mehr oder weniger eklektische Wiederholungen der im 15. Jahrhundert gegebenen Grundlage.

Angesichts der Mannigfaltigkeit der Gestaltungsformen, welche die Fasciculus-Illustrationen im Laufe der Zeiten angenommen haben, möchte ich mir erlauben in wenigen Worten einen Ueberblick über das bereits gesagte, zu gewinnen: Wir sahen, wie von einem Punkte, der Ausgabe Ther Huernens vom Jahre 1474, ausgehend mehrere Entwicklungsreihen entstanden, die teils lang-, teils kurzlebig, ihrer Qualität nach verschiedenartig zu werten waren. Die Ausgaben Veldeners z. B., die wegen ihrer geistvollen Ausstattung zu den schönsten Hoffnungen berechtigten, endigten schon mit dem Jahre 1480. Andererseits schleppten sich Fasciculus-Editionen, die aus Baseler oder Strassburger Pressen hervorgegangen waren, bis in die 90er Jahre hinein, ohne in ihren Illustrationen wesentlich über die rohesten Anfänge der Holzschneidekunst hinausgekommen zu sein. Bedeutendes leisteten die Venezianer und die, unter dem Einflusse des Rougemonter Druckes entstandenen, Lyoner und Genfer Ausgaben, erstere hauptsächlich durch die grosse Anzahl ihrer Illustrationen, letztere mehr durch die Mannigfaltigkeit ihrer Formenbildung und die hohe Vollendung der technischen Ausgestaltung.

Was die ikonographische Stellung der Fasciculus-Editionen betrifft, so fanden wir, dass bei allen Ausgaben die Städteansichten im Vordergrunde standen; für die Entwicklungsgeschichte dieser Illustrationsgattung ist die Betrachtung der Fasciculus-Formschnitte von unschätzbarem Werte. In diesen selbst sind nach zwei Richtungen hin sich äussernde Vervollkommnungsversuche wahrzunehmen, einmal nach einer rein sachlichen und dann nach einer formalen Seite hin. Was die erstere angeht, so ist das in der ersten authentischen Ansicht von Köln der zweiten Fasciculus-Ausgabe erreichte Niveau späterhin kaum überschritten worden. Die Ansicht von Venedig in den Ratdolt'schen Editionen ist sicher von diesem Gesichtspunkte aus nicht besser. Allerhöchstens könnte man in den, von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommenen, Wirklichkeitsansichten der Genfer Ausgabe Cruse's einen Fortschritt erblicken. Jedenfalls bleibt es noch den Illustrationen eines gleich zu besprechenden Buches des «Supplementum Chronicarum» vorbehalten, in dieser Beziehung den entscheidenden

---

[148] Hain 6945.

Schritt zu thun und eine technisch gut durchgeführte, wirklich zuverlässige, Stadtansicht auszubilden. Anders verhält es sich mit der formalen Ausgestaltung dieser Formschnittgattung. In diesem Punkte, können wir behaupten, ist in der Schönheit und Mannigfaltigkeit der Formenbildung, in der Auswahl pittoresker Motive bei der Genfer Januarausgabe alles erreicht, was mit den beschränkten Mitteln des Formschnitts überhaupt möglich war. — Neben diesem, wenn wir es so bezeichnen wollen, topographischen Interesse ist in der Illustration des Rolevinck, dem Inhalte der Mönchshistorie entsprechend, noch das theologische am stärksten vertreten. Die «Arche Noah», der «Regenbogen», der «Turm von Babel», der «Tempel Salomos» und der «Salvator» finden sich schon in den ersten Ausgaben. Später kommen noch einzelne Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, die «Anbetung der Könige» der Quentel'schen Editionen, und in der Genfer Januarausgabe auch andere Schilderungen des alten und neuen Testamentes hinzu. Veldener bringt im Jahr 1480 Abbildungen einzelner Gegenstände des Tempelschmuckes und jenes interessante Bild mit dem «jüngsten Gerichte», ein Thema, das auch in späteren Chroniken bei der Beschreibung des letzten Zeitalters wiederholt illustriert worden ist. — Ausserdem fanden wir die Gestalten berühmter «Ordensstifter» schon vor dem eigentlichen Porträt eingeführt, das selbst nur in der Genfer Januarausgabe eine vollendetere Ausbildung erfahren hat. Wir sahen, wie diese Darstellungen, die anfangs nur einen monumentalen-repräsentiven Charakter hatten, in späteren Editionen immer lebendiger ausgestaltet wurden, ein Fortschritt der notwendiger Weise auch andererseits die figürliche Belebung der Landschafts-Veduten durch Staffage zur Folge haben musste. — Die eigentliche historische Handlung kommt in den Fasciculus-Illustrationen nur selten vor, sie ist eigentlich bloss durch die wenigen Vignetten in der letzten Strassburger Ausgabe, durch einige Darstellungen des Städtebaus und der Belagerung einer Festung in Veldeners Utrechter «Fasciculus» vertreten. Im Anhange dieses letztgenannten finden auch zum ersten Male «Wappen» als Illustrationsmaterial Verwendung. Endlich erscheinen in der Gruppe von Ausgaben, die von der in Rougemont erschienenen abhängig ist, jene eigentümlichen Missgeburten und Symbole aussergewöhnlicher Himmelserscheinungen, die eine so bedeutende Rolle in dem Ideenkreise des mittelalterlichen Menschen gespielt haben müssen. Stammbäume durchziehen in allen Editionen das Buch, ohne ihre Form wesentlich zu verändern: ihr Gepräge ist schon für den flüchtigen Beschauer ein zuverlässiges Kriterium für das Erkennen einer Fasciculus-Ausgabe. Endlich entspricht die zunehmende Verwendung von Randleisten, Zierinitialen und Dedikationsblättern der wachsenden technischen Vollendung in der Ausführung der übrigen Formschnitte; ein gesteigertes Schönheitsgefühl musste auch immer mehr in das Gebiet des rein wesenlosen ornamental-dekorativen hinübergreifen.

VII. DIE AELTESTEN ENGLISCHEN BILDERCHRONIKEN.

In England spielt die Formschnittillustration im 15. Jahrhundert noch keine grosse Rolle. Dort fehlte besonders die technische Tradition, es gab wohl kaum Werkstätten, in denen der Formschnitt schon lange vor Erfindung der Buchdruckerkunst geübt wurde, wie in Deutschland.[149] Daraus lässt sich die Roheit der frühen englischen Formschnitte leicht erklären, die Seltenheit ihrer Anwendung zeugt von

[149] Vergl. Pollard, A. W., Early Illustrated Books. London 1893. 8°. S. 223.



der Selbsterkenntnis der, in der sonstigen Ausstattung ihrer Bücher meist Geschmack verratenden, englischen Verleger. Soweit Formschnitte Verwendung finden, benützt man entweder Formstöcke kontinentaler Werkstätten, wie bei dem bei Pynson verlegten «Boccaccio»,[150] oder man kopiert fremde, meist französische Illustrationen in mehr oder weniger freier Weise, nur selten ist man ganz selbständig. — Aus der Gruppe der Historienbücher ist in erster Linie die sogenannte «Chronicle of St. Albans» mit dem beigedruckten «fructus temporum» erwähnenswert, die im Anfange der 80er Jahre in der Druckerei des Schulmeisters von St. Albans erschien.[151] Das letztgenannte Buch hat einige sehr minderwertige Illustrationen, Städteansichten, in der Art, wie wir sie in den ersten Kölner Ausgaben von Rolevincks «Fasciculus» finden, von denen eine, wahrscheinlich die des Konrad de Homborch,[152] als Vorlage gedient hat. Es sind ganz dickstrichige Umrisszeichnungen ohne Schraffierung, die meistens einen Teil der betreffenden Stadt wiedergeben; so finden wir S. 20v bei «London» eine rohe Nachbildung des «Tower». Den Beschluss der Formschnitte macht ähnlich, wie in einigen Fasciculus-Ausgaben ein plumpgezeichneter Kruzifixus. Dass hier Anregungen von Fasciculus-Ausgaben ausgegangen sind, scheint mir zweifellos, genau die Vorlage zu bestimmen, dürfte dagegen mit grösseren Schwierigkeiten verbunden sein, zumal von unserem Buche nur defekte Exemplare bekannt sind. Als terminus ante für dieselbe können wir jedenfalls das Jahr 1486 ansetzen, aus welchem Jahre die letzten Drucke des annonymen Verlegers von St. Albans stammen.

Eine zweite Ausgabe des Buches erschien im Jahre 1497 bei Wynkyn de Worde in Westminster.[153] Auf der ersten Seite finden wir ein mehr fortgeschrittenes Formschnittprodukt mit einem, in einer runden Aureole thronenden, Weltenrichter, der von den vier Evangelistensymbolen umgeben ist, ganz ähnlich in der ganzen Art der Auffassung, wie auf den Titelbildern zahlreicher französischer Missale-Ausgaben. Am Schlusse ist das sogenannte «grosse Druckerzeichen» Caxtons abgedruckt, der der Schwiegervater Wynkyn de Worde's war. — Die übrigen englischen Editionen dieses Buches enthalten, soweit sie mir bekannt sind, keine Illustrationen; auf eine niederländische werden wir später noch kurz zurückkommen.

VIII. BERGOMENSIS, SUPPLEMENTUM CHRONICARUM.

In enger Beziehung zu den venezianer Ausgaben des «Fasciculus temporum» stehen die Illustrationen von Johannes Philippus Forestis (Bergomensis) «Supplementum Chronicarum». Die, auch in Venedig hergestellten, Formschnitte dieses Buches können gewissermassen als eine Fortführung und Vervollkommnung jener Illustrationen angesehen werden, ihrem Inhalte und auch ihrem technischen Werte nach sind sie ihnen nahe verwandt. Schon der Text des «Supplementum Chronicarum» hat viel Aehnlichkeit mit Rolevincks Werk; wie dieses eine Chronik, die wesentlich Auszüge aus älteren Historienbücher enthält, schreitet sie in ihrer Darstellung ebenfalls bei einer analystischen Aufzählung der Ereignisse von Jahr zu Jahr fort, indem sie der vergleichenden Chronologie einen besonderen Wert zuweist. Natürlich berücksichtigt sie dabei hauptsächlich die mittelalterliche Geschichte Italiens, die bei der auch dort herrschenden Kleinstaaterei im wesentlichen Städtegeschichte ist. Dem entspricht die Art der Illustrationen. Wie beim «Fasciculus» musste auch hier das Aussehen der

150 Hain 3345.
151 Hain 4997.
152 Hain 6919.
153 Hain 4998.

Städte, von denen im Texte die Rede war, in besonderem Masse das Interesse des Lesers herausfordern. Dieses Verlangen des Lesers suchte die Illustration, wenn auch vorerst in sehr primitiver Weise, zu befriedigen.

In der bei Bernardino de Benalis 1486 erschienenen Erstausgabe[154] ist der Zusammenhang mit den Abbildungen des «Fasciculus» noch sehr deutlich; eine Vedute, wie die der Stadt Siena (S. 109 v), wo wir von einem etwas erhöhten Punkte aus auf eine ummauerte Stadt herabzusehen glauben, ist ganz im Stile der Ratdolt'schen Formschnitte gehalten. Auch das Bild, welches die Zerstörung Sodoms durch den himmlischen Feuerregen anschaulich machen will (S. 39 b), erinnert an ähnliche Darstellungen der älteren Chronik. Bei der Ansicht von Venedig hat es der in dieser Stadt ansässige Drucker nicht einmal für erforderlich gehalten, eine neue Aufnahme zu machen, er hat lediglich die unglückliche Ansicht des Ratdolt'schen «Fasciculus» im Gegensinne kopiert, wodurch wieder ein unrichtiges Bild von der Piazzetta und dem Dogenpalast entstehen musste. — Ausser dieser, in ihrem Werte recht zweifelhaften, Ansicht scheint mir überhaupt nur ein naturgetreues Städtebild in dem Buche vorhanden zu sein: es ist die, in grösserem Massstabe gehaltene Vedute von Genua, die dem Leser ein recht anschauliches Bild von der an einem Berge gelegenen Stadt mit ihrem herrlichen Hafen zu geben vermag. Sie muss entweder eine Originalaufnahme des ausführenden Künstlers sein, der dann, wie wir anzunehmen gezwungen sind, zu der Stadt Genua in einem besonders engen Verhältnisse gestanden haben muss, oder, was vielleicht noch wahrscheinlicher ist, auf eine genaue, von anderer Hand entworfene, ältere Vedute zurückgehen. — Die überwiegende Mehrzahl der in der ersten Ausgabe vorkommenden Ansichten sind Fantasiegebilde. Der Künstler scheint überhaupt nicht die Absicht gehabt zu haben, uns auch nur ein einigermassen getreues Bild der betreffenden Städte vorzuführen, er beschränkt sich darauf, uns in einer, auf gleicher Ebene aufgenommenen, Seitenansicht den Idealtypus einer echt italienischen Stadt zu zeigen, mit ihren malerischen Kuppeln und graziös emporstrebenden Campanilen, deren teilweise ganz fantastische Formen sich am Horizonte silhouettenartig abzuheben scheinen.[155] Solche fantastische Schöpfungen wurden wohl auch kaum selbst von dem naiven Leser für authentische Ansichten der Städte gehalten, sie dienten, wie Lippmann[156] sagt, «lediglich als schematische Zeichen, welche an den Anfängen der Kapitel stehen und da augenfällig andeuten sollen: Hier ist von einer merkwürdigen Stadt die Rede». — Neben diesen, in ihrer Auffassung den Fasciculus-Ansichten verwandten, Seitenpanoramen, die sich öfters bei verschiedenen Städten wiederholen, finden wir noch eine Anzahl von erhöhtem Standpunkte aus aufgenommener Veduten, die formal weniger schön, die Bildungen der einzelnen Häuser in ihrer perspektivischen Verschiebung nur undeutlich veranschaulichen, uns aber dafür einen besseren Ueberblick über die Ausdehnung der betreffenden Stadt zu gewähren vermögen. Meist werden dabei die Städte scheinbar an den Abhang eines Berges verlegt, dessen Höhenentwicklung oft bis zur Unnatur übertrieben wird, weil dadurch, auch von einem verhältnismässigen niedrigen Standpunkt aus, ohne dass verwickelte perspektivische Linienverschiebungen entstehen, ein derartiger Ueberblick leichter möglich wird. In diesen Ansichten macht sich auch das Bestreben geltend, wenigstens in grossen Zügen, das Aussehen der wirklichen Stadt dem Beschauer klar zu machen. Es liegen zwar auch ihnen sicher keine Originalaufnahmen zu Grunde; dagegen mögen wohl schriftliche oder mündliche Ueberlieferungen den Zeichner

---

[154] Hain 2807.
[155] S. 52v Theben, S. 66v Tarvisum, S. 73 Capua.
[156] Jahrbuch für K. Preuss. Kunstsammlungen V. S. 14.

veranlasst haben, Konstantinopel (S. 82) und Alexandria (S. 110) einen schönen Hafen zu geben, Chalkis (S. 47v) an einen engen Sund, Fiesole (S. 55v) auf den Gipfel, Como (S. 102a) an den Abhang eines Berges zu legen, die Stadt Bergamo (S. 102b) auf der einen Seite mit einer dreifachen Mauer zu umgeben. — Oefters werden mehrere Formschnitte neben einander gesetzt. So finden wir S. 147v bei der «Eroberung Jerusalems» links die belagerte Stadt, vor deren Mauern man die Zelte der Römer sieht, die beim «Fasciculus» Ratdolt's noch auf einem besonderen Formschnitte untergebracht waren, Kanonen — ein Anachronismus, dem man häufig in ähnlichen Formschnitten begegnet — sind auf sie gerichtet, Sprünge in der Mauer zeigen, welchen Schaden die Feinde bereits angerichtet haben. Das daneben angebrachte Bild, veranschaulicht einen späteren Zeitpunkt, die nunmehr zerstörte Stadt. Merkwürdig ist ferner, dass S. 154 bei der Illustrierung einer Feuersbrunst in Rom zur Zeit des Commodus ein Formstock benutzt wurde, der auch für den Feuerregen, der sich auf Sodom und Gomorrha (S. 39b) ergoss, verwendet worden war, nur mit dem Unterschiede, dass bei dem späteren Holzschnitte der obere Teil des Stockes abgeschnitten wurde, so dass nunmehr die Flammen von unten her aus dem Mauerwerk emporzuschlagen scheinen. — Bei allen Bildern des Buches tritt in der Zeichnung aller möglichen Pflanzen eine Liebe zur Natur hervor, die über das hinausgeht, was wir in den Ratdolt'schen Rolevinck-Ausgaben wahrnehmen konnten. Wegen dieser Neigung zur Detailschilderung, der, bei dem kleinen Massstabe bemerkenswerten, Angabe von Schiffen, Zugbrücken, Zollhäusern, Zelten etc. gewinnen die Illustrationen auch für die Kulturhistoriker ein besonderes Interesse. Freilich die Art der Ausgestaltung der Einzelmotive ist nicht sehr mannigfaltig: In der gleichartigen konventionellen Zeichnung der Häuser, in der Stilisierung der Wellen des Meeres und der Flüsse macht sich ein gewisser Schematismus geltend.

In der Ausführung dieser letztgenannten Städteansichten machen sich starke Abweichungen von denen der Ratdolt'schen Fasciculusausgaben bemerkbar, welch' letztere ja sicher von deutschen Künstlern hergestellt, die Vorzüge und Nachteile der nordischen Formschnitttechnik der italienischen gegenüber klar und deutlich aufweisen, indem bei ihnen das rein Formale hinter dem sachlichen Interesse zurücktreten muss.[157] Die Bilder des «Supplementums» dagegen haben einen ausgesprochenen italienschen Charakter. Eine geringe Beherrschung der Schraffierungstechnik verbindet sich bei ihnen mit einem feinen, für das Kompositionelle empfänglichen, Raumgefühl, der Beherrschung menschlicher Proportionen und der Gesetze der Raumperspektive. Durch die eintönige Gleichmässigkeit der sorgfältigen, scharfgezogenen Striche, die nur selten, z. B. bei den Dächern der Häuser, durch schwarze Flächen oder, bei den Abhängen der Berge, schraffierungsartig mit kurzen Strichpartien wechselt, macht sich bei unseren Illustrationen eine gewisse stillose Unklarheit geltend, die als Gemeingut fast aller venezianischer Formschnitte des 15. Jahrhunderts bezeichnet werden dürfte. — Die Illustrationen des «Supplementums» stimmen stilistisch mit Arbeiten des vielfach getauften Meisters ·b· der Mallermi-Bibel so vollkommen überein, dass wir sie trotz der mangelnden Signatur als derselben Gruppe zugehörig betrachten können. Freilich ist das sogenannte Opus dieses Meisters so gross, dass man nicht einmal glauben möchte, dass alle mit seiner Signatur bezeichneten Formschnitte von seiner Hand sein dürften. Und mit Recht! Der in ihnen sich dokumentierende Stil

[157] Trefflich bezeichnet Fr. Lippmann im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammi. III, S. 4 als charakteristisch für die deutsche, resp. italienische Bücherillustration, «dass die Illustration in Deutschland aus dem Bedürfnis und der Lust am verdeutlichenden Bilde, in Italien aus dem Verlangen nach künstlerischer Zier sich entwickelt hat, und dass sie daher hier vorwiegend instruktiven, dort wesentlich dekorativen Charakter trägt».



ist eben nur das künstlerische Glaubensbekenntnis der bedeutendsten venezianischen Formschnittwerkstatt, deren Wirksamkeit, wenn nicht schon früher, im Jahre 1486 dem Editionsjahre des «Supplementums», begann; das vom Jahre 1490 auftretende Zeichen ·b· ist, wie schon A. W. Pollard[158] bemerkte, wahrscheinlich nichts weiter, wie eine Werkstattmarke, die vielleicht mit dem Namen des Leiters jenes Ateliers in irgend einem Zusammenhange stehen dürfte.

Noch deutlicher, wie in den Städteansichten, tritt dieser Schulcharakter des Meisters ·b· in den drei, in grösserem Formate gehaltenen, figürlichen Darstellungen hervor, die den Städtebildern des «Supplementums» im Texte vorausgehen. Zwei davon gehen auf Kompositionen der berühmten Kölnischen Bibel[159] zurück. Henry Thode hat als erster in seiner Untersuchung über Dürers «Antikische Art»[160] schon auf die enge Verwandtschaft der Kölnischen Illustrationen mit Formschnitten der Mallermi-Bibel hingewiesen, und dadurch die bedeutsame Stellung des rheinischen Frühdruckes als Vermittler von deutscher und italienischer Kunst klar gestellt. Im «Supplementum» finden wir schon in einem früheren Zeitpunkte Einwirkungen der Kölnischen Bibelillustrationen auf den italienischen Formschnitt. Am merkwürdigsten ist unter diesen Genesis-Illustrationen des «Supplementums» die Wiedergabe der «Weltschöpfung»: In der Mitte sehen wir die in konzentrischen Kreisen eingezwängte Darstellung der Geburt Evas als Repräsentation des erschaffenen Erdreichs mit seiner Bevölkerung, während die anderen Reiche, das Wasserreich, das Sternreich und Himmelreich auf die übrigen Zonen verteilt sind. Diese Darstellungsweise, die sich in vielen Handschriften des Mittelalters wiederfindet, scheint mir ursprünglich merkwürdigerweise gerade auch von Venedig ausgegangen zu sein. Die Kreiseinteilung ist etwas, was eigentlich mit den einfachsten Prinzipien der Buchillustration in Widerspruch steht, — man suchte ja auch die unästhetische Wirkung zu mildern, indem man das Kreissystem in einen viereckigen Rahmen einschloss — wohl aber entspricht eine solche Raumdisposition dem Charakter eines Kuppelmosaiks. Ich möchte daher die Vermutung aussprechen, dass wir in den Genesis-Bildern der Vorhalle von S. Marco den Urtypus jener, im Laufe der Zeiten typisch gewordenen Schöpfungsdarstellungen zu suchen haben, zumal wir ja auch dort, übereinstimmend mit dem Blatte im «Supplementum», die Zwickel mit Engelsgestalten ausgefüllt finden. Natürlich haben sich Einzelheiten im Laufe der Jahrhunderte verändert. Der kleinere Massstab erforderte vor allem eine Vereinfachung: Während bei dem venezianischen Monumentalwerke noch die ganze Schöpfungsgeschichte mit dem Sündenfalle und der Vertreibung in eine Kuppel eingepresst wurde, ist in der Kölner Bibel und dem «Supplementum» vom Jahre 1486 von diesen Darstellungen nur noch die «Erschaffung der Eva» übrig geblieben. Einige geringfügige Unterschiede bestehen auch zwischen den beiden Formschnittdarstellungen selbst: An Stelle der herrlichen Bordüre in der Kölnischen Bibel sind nur einige Engelköpfe in die Zwickel eingefügt worden. Ausserdem finden wir bei den, auch in ihrer Zahl verminderten, «Engeln» des «Himmelreichs» jetzt den konventionelleren Typus des italienischen Putto mit, kreuzweise sich schneidenden, gebogenen Flügeln; auch ist der dahinter befindliche Grund nicht mehr schraffiert, sondern in venzianischer Weise vollkommen schwarz gelassen worden, die nudelförmigen Wolken des Sternenreiches sind noch unnatürlicher stilisiert. Die Mittelgruppe zeigt nur ganz geringe kompositionelle Veränder-

---

158 Italian Book Illustrations Chiefly of the Fifteenth Century. London 1894 Fo. S. 38.
159 Hain 3141.
160 Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsamml. III, S. 117; die Koberger Bibel enthält dieselben Formschnitte wie die Kölnische.

ungen; «Eva» ist etwas mehr aus dem Körper Adams hervorgetreten, Gottvater muss sich deshalb weniger vorbeugen, scheinbar ein geringfügiger Kunstgriff, der aber doch schon genügt, um der Gruppe überhaupt eine gefälligere, vornehmere Wirkung zu verleihen. Unabhängiger von dem Kölner Vorbilde ist der, wegen der vollendeten Durchbildung des nackten Körpers hervorzuhebende, «Sündenfall» und die auf derselben Seite befindliche, sehr lebendig geschilderte, «Austreibung aus dem Paradiese». Recht hübsch ist die Charakterisierung des Paradiesgartens mit den zahlreichen Tieren, wie Löwen, Panther, Pferd, Hirsch, Kaninchen und alle möglichen Vögel, die sich, meist im Hintergrunde tummeln, während, entzückend gezeichnete, Gräser und sonstige Pflänzchen den vorderen Plan beleben. Das «Opfer der Adamssöhne», die «Ermordung Abels und Kains Verfluchung» auf Seite 33 steht wieder dem Kölner Vorbilde sehr nahe, übertrifft es aber durch die feinere Wiedergabe des menschlichen Körpers und eine reichere Vegetationsschilderung. — Herrliche Initialen auf schwarzem Grunde mit echt venezianischen Schlingornamenten vervollständigen den Schmuck der ersten Ausgabe.

Als Rizus de Novaria im Jahre 1490 das Buch[161] wieder herausgab, benutzte er einen grossen Teil der früher verwendeten Formstöcke. Die grösseren figürlichen Darstellungen sind in diesem Buche um eine vermehrt worden, nämlich den «Turmbau zu Babel». Es ist eine lebendige figurenreiche Schilderung unter Wiedergabe vieler genrehafter Einzelmotive, wobei in Folge des Reichtums der Gestaltungsformen und andererseits der Unmöglichkeit, ohne Schraffierung die Bilder plastisch und räumlich wirksam zu gestalten, die klare Uebersicht über die zahlreichen, scharf gezogenen, Linienumrisse bedeutend beeinträchtigt werden musste. Bei den Städteansichten überwiegen jetzt an Zahl die übersichtlichen, von einem erhöhten Punkte aus genommenen, Aufnahmen, die von dem wirklichen Aussehen der Stadt wenigstens ein annähernd richtiges Bild zu geben versuchen; die fantastischen Seitenveduten verschwinden fast ganz. Selten freilich ist auch hier das Bild, welches der Illustrator dieser Ausgabe uns vor Augen führt, in Bezug auf die Wirklichkeitstreue durchaus zuverlässig. Meist beschränkt sich der Künstler auf die Wiedergabe einzelner für eine Stadt charakteristischer Baudenkmäler, bedeutende Kirchen, Paläste, Ruinen, Befestigungen, die er dann, im Widerspruche mit der Wirklichkeit, auf einen kleinen Raum zusammenzieht; dagegen wird der thatsächlich von Privathäusern eingenommene Platz selten genauer charakterisiert, man begnügt sich, ihn einfach mit kurzen Strichlagen auszufüllen (z. B. S. 72 Verona). Derartige, an die Wirklichkeit anklingende, Städteveduten scheinen mir Neapel (S. 34 b) Pisa (S. 39), Carthago (S. 40 v) Ferrara (S. 75 a) und Ragusa (S. 148 v) zu sein. Daneben ist aber, soweit ich es durch Vergleichung mit alten Abbildungen[162] feststellen konnte, auch die Zahl der Naturaufnahmen bedeutend vermehrt worden. Ausserordentlich wichtig ist darunter der älteste Formschnittplan von Rom (S. 49), eine Aufnahme von Südosten, worin die wichtigen Gebäude und Denkmäler durch Vergrösserung besonders hervorgehoben sind, während das, im sonstigen etwas zusammengezogene, Städtebild die thatsächlichen Verhältnisse unberücksichtigt lässt. Gegen seine sonstige Gewohnheit hat auch hier der Künstler Staffage angegeben — im Vordergrunde zwei Männer mit einem Hunde, rechts hinten noch ein Mann und eine Frau — meiner Meinung nach ein Zeichen, dass hier nach einem fremden Vorbilde, wie Lippmann[163] vermutet, einem Kupferstiche, gearbeitet worden ist. Bei «Verona» (S. 72) sind die Höhenverhältnisse des Burgberges etwas übertrieben, offenbar in der Absicht, die Uebersicht der Stadt besser

---

[161] Hain 2808.
[162] Besonders in der Zeiller-Merian'schen Topographie.
[163] Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsamml. V, S. 17.

zu veranschaulichen. In «Bologna» (S. 75 b) lag offenbar der Standpunkt des aufnehmenden Künstlers in der Nähe der Porta di Strada Castiglio. Besonders interessant erscheint die Vedute von Florenz (S. 76) wegen ihrer auffallenden Aehnlichkeit mit einem grossen Holzschnittplane im Berliner Kupferstichkabinett, auf die zuerst hingewiesen zu haben,[164] Fr. Lippmann's Verdienst ist. Da der Standpunkt der Aufnahme in beiden derselbe ist und auch die Entstehungszeit — wie man aus dem Fehlen des Palazzo Strozzi schliessen darf — in beiden Fällen die gleiche sein dürfte, kann man der Behauptung, dass hier ein direktes Abhängigkeitsverhältnis vorliege, eine gewisse Wahrscheinlichkeitsberechtigung nicht absprechen. Immerhin möchte ich mich lieber A. W. Pollard[165] anschliessen, der der Meinung ist, dass dem Illustrator des «Supplementums» das technisch viel vollendetere Berliner Einzelblatt nicht vorgelegen hat. Da ein umgekehrtes Verhältnis angesichts des Umstandes, dass der grössere Plan des Kupferstichkabinetts eine genauere Wiedergabe der Details aufweist, so wie so in das Bereich der Unmöglichkeiten fällt, scheint mir die Annahme, dass die Verfertiger beider nach einem gemeinsamen, jetzt verloren gegangenen, Vorbilde gearbeitet haben, vieles für sich zu haben. — Was die hübsche Ansicht der venezianer Piazzetta betrifft (S. 148), die in dieser Ausgabe an Stelle der rohen Abbildungen getreten ist, die sich bis dahin seit der Walch'schen Fasciculus-Ausgabe, wie ein unverwüstliches Dogma, fortgeschleppt hatten, so scheint es mir nicht unbedingt nötig, mit Lippmann[166] an eine Benutzung der in Breydenbach's «Peregrinationes» vorkommenden venezianischen Ansicht zu denken. Der in Venedig wohnende Verleger konnte sich leicht auch eine andere authentische Aufnahme der Stadt verschaffen; zudem stimmt der Aufnahmestandpunkt nicht mit dem Reuwichs Kartenwerk zu Grunde liegenden überein. — Wiederholungen derselben Formschnitte zur Charakterisierung verschiedener Städte kommen in dieser Ausgabe schon seltener vor, ein Zeichen, dass der Verleger aus instruktiven Gründen derartige Sinnwidrigkeiten möglichst vermeiden wollte. Dagegen wurde natürlich bei wiederholter Erwähnung derselben Stadt immer wieder der gleiche Formstock abgedruckt. Dass Widersprüche mit der Wirklichkeit nicht ganz vermieden worden sind, zeigt der bei dem Kapitel «Tibur» befindliche Formschnitt, welches nach der Abbildung im «Supplementum» an einem Meerhafen liegen müsste,

Die eben beschriebenen Formschnitte scheinen auch in der bei Rizus de Novaria erschienenen italienischen Uebersetzung vom Jahre 1491 Verwendung gefunden zu haben.[167] — Ebenso haben in der dritten lateinischen Ausgabe,[168] die 1492 bei demselben Drucker verlegt wurde, die Städteansichten keine Veränderungen erfahren. Dagegen hat diese Ausgabe durch den herrlichen Titelschmuck des Meisters I B mit den Schöpfungsdarstellungen in der Mitte, eine bedeutende Verschönerung erhalten. Aehnliche Titelblätter mit architektonisch gedachtem Ornamentaufbau finden sich seit dem Jahre 1490 in fast allen venezianischen Büchern; der Meister ·b· der Mallermi-Bibel scheint sie zuerst aufgebracht zu haben. Sicherlich konnte er bei dem Entwurf derselben nicht von der gleichzeitigen venezianischen Malerei beeinflusst werden, da gerade dort hinter dem, von ihr allein hoch gehaltenen, Ideale des Kolorismus fast alles zeichnerisch-ornamentale in den Hintergrund gedrängt wurde. Vielmehr scheint mir in diesem Falle die Anregung von der Plastik ausgegangen zu sein. In jenen grossartigen venezianischen Grabdenkmälern der Lombardi und des Alessandro Leo-

---

[164] Lippmann, Fr., Der Italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert. Berlin 1885. Fo. S. 18 u. 45 und Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. III, S. 174 u. V, S. 15.
[165] Pollard, A. W., Italian Book Illustrations. London 1894. 4⁰. S. 38 f.
[166] Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. V. S. 15.
[167] Hain 2812 (?).
[168] Hain 2809.

pardi[169], in denen sich das architektonisch-monumentale mit der überwuchernden Fülle der Frührenaissance-Ornamentik zu einer reizvollen und zugleich erhebenden Gesamtwirkung verbunden hat, haben wir die Vorbilder zu den Titeleinfassungen dieser Formschnittbücher zu suchen. Die architektonische Einrahmung durch zwei die Seiten flankierenden Säulen, die ein reich verziertes Gebälk mit einer in der Mitte angebrachten Lünette zu tragen bestimmt sind, und das aus Pflanzenschmuck, Grotesken und munteren Putten bestehende ornamentale Detail sind beiden gemeinsam[170]. — Bei unserer Ausgabe des «Supplementums» diente ein solcher ornamentaler Rahmen zur Einfassung von sechs Bildern aus der Schöpfungsgeschichte, die mit entsprechenden Darstellungen der Mallermi-Bibel derartig übereinstimmen, dass hier die Verwendung derselben Formstöcke sehr wahrscheinlich ist.

Die Formschnitte der «Supplementum Chronicarum» nehmen eine bedeutsame Stellung in der Reihe der Chroniken-Illustrationen ein. Mancherlei Fäden verbinden sie mit Kunstprodukten, die in weit auseinander liegenden Orten in verschiedenen Zeitperioden entstanden sind: Ein Teil der in der ersten Ausgabe befindlichen Städtebilder ist offenbar, wie schon erwähnt, denen des venezianischen «Fasciculus temporum» nahe verwandt, während die figürlichen Darstellungen auf Illustrationen der Kölnischen Bibel zurückzugehen scheinen. Diese zeigen Zusammenhänge mit den primitiven, tastenden Versuchen der frühen, reproduktiven Bücherillustration. Bei anderen Städteansichten finden wir ferner, besonders in den späteren Ausgaben, augenscheinliche Anklänge an verschiedenartige sonstige Kunstwerke: Holzschnitte, Kupferstiche oder Gemälde mögen die Vorlagen dieser, im allgemeinen als «authentische» Ansichten bezeichneten, Veduten gewesen zu sein. Dazu kommen noch Aufnahmen, die unmittelbar nach der Wirklichkeit hergestellt zu sein scheinen, wie das bei der «Piazzetta» der zweiten Ausgabe anzunehmen ist. Der Titelrahmen der dritten Ausgabe endlich weist in seiner vollendeten technischen Ausführung und in der reizvollen Abgewogenheit der Komposition auf Werke der venezianischen Spätzeit hin, wie ja auch in den Genesis-Darstellungen dieser Ausgabe selbst Formschnitte der Mallermi-Bibel Verwendung gefunden haben.

Wegen dieser mannigfachen Zusammenhänge, deren Gestaltung in der Entwicklung der italienischen Formschnittillustration begründet ist, war es nicht leicht, diesem Buche einen bestimmten Platz in der vorliegenden Untersuchung zuzuweisen. Verschiedenartige Erwägungen konnten den Verfasser veranlassen, diese Illustrationen bald in diese, bald in jene Gruppe der, dieser Arbeit zu Grunde liegenden Dispositionseinteilung, einzureihen. Er hielt es deshalb am angemessendsten diese Besprechung gewissermassen als Ueberleitung von der ersten zur zweiten Gruppe am Ende des ersten Teiles einzufügen, im Bewusstsein, dass jene Illustrationen am meisten Merkmale der ersten Gruppe aufweisen dürften, zumal in ihnen noch vieles primitiv und fast alles originell zu sein scheint.

---

[169] Vergl. z. B. das, gerade in dieser Periode vollendete, Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo.

[170] Nachdem ich diese Zeilen bereits niedergeschrieben hatte, fand ich, dass Paul Kristeller in einer Untersuchung über: «Ein venezianisches Blockbuch im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin» im Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml. XXII. (1901) S. 32 ff. zu ganz ähnlichen Schlüssen gelangt. Er bringt in diesem interessanten Aufsatze weitere gewichtige Belege für die Thatsache, dass eine Anzahl venezianischer Formschnittprodukte in einem engen Zusammenhange mit Werken der gleichzeitigen Monumentalplastik stehen; die Schlussfolgerungen Kristellers, die sich nur auf ältere Produkte der venezianischen Formschneidekunst beziehen, dürften mit Erfolg auch auf die späteren, und besonders auf die Formschnittumrahmungen ausgedehnt werden.



ZWEITER TEIL

DIE ANLEHNUNG AN FREMDE VORBILDER

I. DAS «RUDIMENTUM NOVICIORUM» UND SEINE FRANZÖSISCHEN AUSGABEN.



N dem folgenden Abschnitte habe ich die Absicht, gewisse Historienbücher gesondert von den bisher erwähnten zu würdigen. Diese Scheidung entspringt weniger dem Bestreben, die in Betracht kommenden Produkte der Formschnittkunst in chronologisch aufeinanderfolgende Perioden zu scheiden; die Entstehung der in unsere erste Gruppe gehörenden Historienbücher fällt öfters mit der Herausgabe von, in folgendem zu betrachtenden, Werken zeitlich zusammen. Bei der Trennung war für mich vielmehr zunächst die verschiedene Qualität der Formschnitte bestimmend und dann auch die Erkenntnis, dass dieser ästhetische Wertungsunterschied in der Genesis jener Arbeiten begründet ist. — Oefters hat man bisher bei Besprechung der hier einzuordnenden Illustrationen seinem Erstaunen über die Trefflichkeit ihrer Erfindung, über die Vorzüglichkeit ihrer technischen Ausführung Ausdruck zu ver-

leihen sich veranlasst gesehen, man hat sie mit gleichzeitigen Werken unserer ersten Gruppe zusammengehalten und dadurch die künstlerische Minderwertigkeit jener, scheinbar so rohen, Gebilde darzuthun versucht. Eine andere Anschauung erhält man freilich, wenn man sich über das eigentliche Wesen dieser Formschnitte klar wird, ihr Verhältnis zu anderen Kunstwerken und auch zu den bisher besprochenen Illustrationen einer näheren Betrachtung unterzieht.

Das Gemeinsame aller jener Formschnitte, die ich in dieser zweiten Gruppe vereinigen möchte, ist nämlich die Thatsache, dass diese in ihrer Erfindung nicht als originale Werke allein aus der selbstthätigen Fantasie des Künstlers heraus geschaffen wurden, sondern sich im wesentlichen zu anderen Kunstwerken der Monumental- oder Miniaturmalerei, des Kupferstichs oder auch der Plastik imitierend verhielten. Nach dieser Definition könnte man vielleicht der Meinung sein, dass solche, rein reproduktive, Arbeiten überhaupt nicht wert sind, einer gründlichen kunsthistorischen Untersuchung unterzogen zu werden. Aber das mit Unrecht! Denn einmal scheint es mir überhaupt schon von grosser Wichtigkeit zu sein, die Vorbilder jener Formschnitte herauszufinden, um den eventuellen erfinderischen Wert dieser Arbeiten klar zu stellen; und dann ist die Reproduktion der Formschnitte auch selten so sklavisch, dass jede Individualität des ausführenden Künstlers dahinter verschwinden muss. Gerade in dem, was der Illustrator unabhängig von dem Vorbilde gestaltet, wie er es verändert oder verbessert, muss sein eigentlicher Kunstcharakter am unverfälschtesten zum Vorschein kommen. Endlich ist auch die Bedeutung dieser Formschnitte für die Gestaltung der unter der folgenden Gruppe, der dritten, vereinigten Kunstwerke unschätzbar. Wir sahen, dass Künstler, die die Technik der neuen Formschnittkunst noch gar nicht beherrschten, willkürlich dem Sporne ihrer fantastischen Natur folgend, stilistisch stark anfechtbare Werke schaffen mussten. Dadurch nun, dass sie sich an die, bis zu einer gewissen Vollendung ausgestalteten, Kunstzweige der Malerei anlehnten, lernten sie erst ihre eigene Technik richtig ausnützen: Sie sahen, auf welche Weise sie schraffieren mussten, sie erkannten mit leichter Mühe die Gesetze der Proportionslehre, die Prinzipien der Verkürzungstheorien und der Perspektive in der Ausgestaltung der Landschaften, die, feinsinnig durchgeführten, Kompositionen der Miniaturen veranlassten sie auch zur Beschränkung in der Gruppierung der Einzelmotive. So wurden Produkte einer Kunstübung, die schon den Keim des Todes in sich trug, zu Lehrmeistern der neuen, lebensfrischen technischen Bestrebungen. Die Kopien bildeten eine Brücke von den unruhigen Werken stillosen Schaffens zu den abgeklärten Arbeiten, die wir in der letzten Gruppe vereinigen wollen, wo die Künstler den durch die Nachahmung eroberten Schatz wieder zur Vervollkommnung ganz originaler Kunstprodukte verwendeten und dadurch der höchsten Vollendung nahe kamen.

Was die Zuweisung der verschiedenen Bücher an die einzelnen Gruppen betrifft, so wird es in den meisten Fällen für den, der die Technik der Miniaturmalerei und andererseits der Formschneidekunst kennt, nicht schwer sein, a priori die Werke, welche zur zweiten Gruppe gehören, zu erkennen. Vor allem sind es technische Kriterien, die einen Zweifel an der Zuweisung nicht aufkommen lassen. Aber diese, auf dem Wege der Erfahrung gefundenen Unterscheidungsmerkmale haben auch dadurch schon eine tiefere Begründung gefunden, dass sich der Verfasser in allen Fällen, in denen er ein Buch der ersten Gruppe zugewiesen hatte, davon überzeugen konnte, dass die handschriftliche Vorlage des betreffenden Werkes entweder unillustriert oder mit, ikonographisch von den Formschnitten vollkommen abweichenden, Miniaturen ausgestattet war.

Bei den Werken der zweiten Gruppe ist es freilich auch nicht immer möglich gewesen, diejenigen Kunstwerke herauszufinden, die den betreffenden Formschnitten als Vorlage gedient haben mögen. Denn einmal ist ein grosser Teil der mit Miniaturen geschmückten Manuskripte dem Zahne der Zeit zum Opfer gefallen, und dann sind auch die uns überkommenen in zahlreichen Bibliotheken zerstreut und schwer erreichbar. Nur selten wird es aus diesen Gründen möglich sein, für eine Gruppe von Formschnitten die ursprünglichen Miniaturvorlagen selbst herauszufinden. In den meisten Fällen muss man sich damit begnügen, sich aus dem Vorhandensein anderer, verwandter Miniaturbücher eine relativ zuverlässige Vorstellung von dem Aussehen der gesuchten Vorlage zu bilden. — Auch dem Verfasser ist es nur in einigen Fällen möglich gewesen, über die Vorlage nähere Angaben zu machen; und selbst dort verdankt er es oft den Vorarbeiten anderer Forscher, — unter denen Rudolf Kautzsch wegen seiner verdienstvollen Schriften auf diesem Gebiete eine besondere Erwähnung verdient, — wenn er über den Charakter der Miniaturenhandschriften Aufschlüsse zu geben vermag.

Am frühesten tritt uns, soweit meine Kenntnis reicht, in einigen Lübecker Drucken eine Gestaltung des Bücherschmucks entgegen, die als eine miniaturenartige zu bezeichnen ist und deshalb eine unmittelbare Anlehnung an fremde Vorbilder wahrscheinlich macht. Jeder, der sich nur einigermassen in die handschriftliche Bücherillustration des 15. Jahrhunderts eingesehen hat, wird bei Betrachtung der Initialen und Randleisten[171] einer, bei Lucas Brandis ohne Orts- und Jahresangabe erschienenen, Josephusausgabe[172] an die zierlichen Miniaturwerke erinnert werden, deren Ornamentik, durch Deckweiss gehöht, einen vollendet lebensvollen und plastischen, einen mit dem Charakter der Spätgotik vollkommen kongenialen, Eindruck hervorruft. Natürlich musste bei der, zunächst nur vorgesehenen einfarbigen, Behandlung der Formschnitte die plastische Wirkung durch eine, äusserst geschickt angewandte Schraffierung erzielt werden, während an Stelle des Deckweisses ausgesparte Teile des Papieres die höchst belichteten Stellen anzudeuten bestimmt waren. — Die Vorlagen, die der Illustrator der bei Lucas Brandis erschienenen Bücher benützte, müssen aussergewöhnlich vorzügliche Miniaturen gewesen sein, von einer Schönheit und Abgewogenheit des Stiles, wie man sie selten, selbst in den vornehmsten Prachtwerken des 15. Jahrhunderts, findet: Die Leichtigkeit in der Führung der Linien, die ausserordentlich geschickte Verwendung des natürlichen Ornaments mit seiner grotesken Tierbevölkerung, der fein ausgebildete Sinn für flotte Stilisierung, durch den die regellosen Naturschöpfungen in rhythmische Bahnen gelenkt werden, verrät eine Künstlerhand ersten Ranges. Das Charakteristische unserer Ornamentik sind lose aneinander gereihte, in der Richtung abwechselnde, Spiralstengel, die meistens in der Mitte in einer zapfenartigen Knospe oder einem fantastisch gestalteten Blumenkelche auslaufen; zierliche Rankenansätze unterbrechen die Eintönigkeit des Linienflusses, gestalten das Ornament abwechslungsreicher und reizvoller (vergl. das Titelblatt dieses Werkes). Aehnliche Dekorationsornamente finden sich in zahlreichen deutschen Handschriften des 15. Jahrhunderts, wie auch später bei Arbeiten des Formschnitts und Kupferstichs. Die Prinzipien jener Ornamentik gehen auf die stilisiert sich einrollenden, büschelartigen Akanthusblätter zurück, die man in einigen, am Hofe der Könige Karl

[171] Die Verwendung von Formschnittrandverzierungen in Drucken findet sich wohl hier zum ersten Male, es sei denn, dass man die etwa gleichzeitigen, primitiven Versuche in Zainers Boccaccio-Ausgaben (s. S. 47) als frühere Beispiele ansehen will; ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Büchern ist wohl kaum anzunehmen. Von dieser Art des Buchschmuckes erhielten bekanntlich die Formschneider den Namen «Rahmenschneider».

[172] Hain 9450.



IV. und Wenzel in Prag entstandenen, Miniaturbüchern[173] findet — die wahrscheinlich von Niederländern illustriert sind —. Sie ist als eine typisch deutsche zu bezeichnen und steht in einem absoluten Gegensatze zu der französischen Dornblattornamentik, die auch in einigen Wenzelhandschriften vorkommt[174]. Von den Randleisten der — wie wir sie wohl bezeichnen dürfen — «deutschen» Wenzelhandschriften ausgehend, die teilweise noch durch eine schwerfällige Farbenuntermalung einen ziemlich plumpen, überladenen Eindruck machen, hat sich diese Ornamentik im Laufe der Zeiten unter Aufnahme anderer, naturalistischer Pflanzenarten zu einer gefälligeren, graziöseren Formengestaltung ausgebildet. Die aller reinste und harmonischste Gestalt hat sie aber, wie es scheint, am Ende des 15. Jahrhunderts in der Umgebung von Lübeck angenommen. Die locker gezeichneten Arabesken- und Spiralformen entwickeln sich hier zu vollendeter Grazie, die Leichtigkeit und Elastizität wird scheinbar noch dadurch erhöht, dass zierliche Vögelchen, aber auch drachenartige Gebilde, die Ranken beleben, indem sie sich zugleich in harmonischer Weise dem Linienflusse der Ornamentik anpassen[175]. Ein gutes Beispiel hierfür bietet der Miniaturenschmuck des, in der Greifswalder Universitätsbibliothek befindlichen, Exemplares der 36 zeiligen Gutenbergbibel, die offenbar in jener Gegend mit diesen reichen Deckfarbenornamenten versehen worden sind. Die Ornamente der Gutenbergbibel haben hinwiederum eine derartig grosse Aehnlichkeit mit den in den Büchern des Lucas Brandis vorkommenden, dass man berechtigt ist, eine unmittelbare Einwirkung von dieser Seite zu vermuten und fast sogar glauben möchte, dass jenes Exemplar ursprünglich im Besitze des Lübecker Druckers gewesen ist[176]. — Nimmt man dieses an, so erklärt sich auch leichter die Thatsache, dass die Form der Buchstabentypen und die Anlage des ganzen Druckes bei den Büchern des Lucas Brandis im grossen und ganzen mit denen Gutenbergs übereinstimmt. Offenbar hat sich hierin Lucas Brandis an der schönen und, wohl schon damals, berühmten Gutenbergbibel ein Muster genommen. Er kopierte bei dieser Gelegenheit zugleich in freier Weise den Ornamentschmuck und übernahm auch noch ein anderes Dekorationsmotiv, jene in eine schmale I-Initiale eingeklemmte Figur des Weltenschöpfers, die er der ersten Seite jener Gutenbergbibel entlehnte (Josephus S. 20).

Um wieder auf unsere Josephus-Ausgabe zurückzukommen, so finden wir gleich auf der ersten Seite derselben eine ähnliche Gestalt, jenen in ormamentaler Weise stilisierten Mann in Mönchstracht, den wir wohl mit dem Namen des Schriftstellers «Josephus» benennen dürfen. Gerade hier gewahren wir immerhin vieles selbständige, eine gewisse Befreiung von der Vorlage. Trotz der Stilisierung und dem Bestreben, durch die Figur den Raum möglichst auszufüllen, tritt in diesem Bilde eine ausgezeichnete Beobachtung der natürlichen Formen, der Charakteristik des Ausdrucks und der Gewandbildung zu Tage, eine Thatsache, die allein dem ausführenden Formschneider zu Gute zu schreiben ist. Bei dem «Gottvater» finden wir einen vornehmen Christustypus mit sehr ausdrucksvoll erscheinendem, breitem Gesichtsovale, energisch

[173] Jetzt meist in der Wiener Hofbibliothek.

[174] Mit Unrecht hat man wohl bisher fast einstimmig auch jene andere, schon äusserlich durch die weisse Deckfarbenhöhung sich unterscheidende, Dekorationsmethode als französisch bezeichnet. Weder im 14. noch in den ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts findet man in französischen Miniaturbüchern derartige Deckfarbenornamente mit Akanthusmotiven; das Dornblatt ist dort, wie bei der einen, wohl von französischen Illuministen illustrierten, Gruppe der Wenzelhandschriften, noch fast ausschliesslich vorherrschend.

[175] In richtigem Gefühle verwendet der deutsche Miniator meistens nur kleine Tiere und schlangenartige Wesen, die den Linien des Ornaments nachgeben können, zur Belebung seiner Ornamente, während bei den französischen häufiger «Menschen» vorkommen.

[176] Es sind Nachrichten über den Vertrieb Mainzer Drucke in Lübeck durch den Frankfurter Johannes Biss erhalten. Vergl. Zeitschrift f. bildende Kunst. N. F. XII, Heft 3. S. 55 (Goldschmidt, A. Bode und Notke, Zwei Lübecker Maler des 15. Jahrhunderts.).

geschwungener Nase und vorsichtig angedeutetem Mund, den ein, fein gezeichneter, Backenbart umspielt; bei den Augen sind die Oberlider angegeben, die Pupille sitzt richtig in der Mitte, eine Beobachtung, die sich sonst bei Formschnittarbeiten erst später findet. Das lange Haar fällt bis auf die Schultern herab. Die Falten des, an die Füsse reichenden, Gewandes sind abwechslungsreich behandelt und durch sorgfältig aufgetragene, kurze Schraffierungsstriche gehöht; manchmal drängen sich freilich letztere auch etwas auf, wodurch der Eindruck des manierierten hervorgerufen wird, zumal an den Enden, wo sie öfters dreiseitige und rechtwinklige Hacken bilden. Dass der Künstler etwas von Anatomie versteht, sieht man schon an der sorgfältigen Zeichnung des unter dem Gewande hervortretenden rechten Fusses.

Noch mehr tritt die Qualität des Künstlers — und ich glaube, dass hier der ausführende Formschneider unabhängig von einer Vorlage gearbeitet hat — in den kleinen Bildchen hervor, die teilweise in die obenerwähnten Initialen eingeschoben sind. Ein derartiges Verfahren, zwei Formstöcke ineinander einzupassen, die dann, einzeln und in Verbindung mit anderen Stöcken wieder verwendet werden können, erkennen wir schon in dem Fust-Schöffer'schen Psalterium vom Jahre 1457[177]; es wurde wegen der damit verbundenen technischen Schwierigkeiten in der Folgezeit bis auf den heutigen Tag nur noch selten angewendet. — Die kleinen, geistvollen Darstellungen in den Initialen unserer Josephusausgabe verraten eine Künstlerhand, die es versteht, mit wenigen Strichen ein ganz individuell empfundenes Bild zu geben. Das offenbart sich am besten bei den, sehr charakteristisch aufgefassten, am Schreibpulte sitzenden Gelehrten, die, einer alten Tradition folgend, den mit der Abfassung seines Werkes beschäftigten Autor repräsentieren sollen. Da sehen wir einmal den «Josephus» in voller Rüstung mit einem jüdischen Gebetmantel, den er über seinen Kopf geworfen hat, an einem leicht transportierbaren Pulte auf dem freien Felde Notizen über die Kriegsereignisse machen, auf einem anderen Bilde sitzt er im bequemen Sessel zu Hause, um die Ausarbeitung des Werkes zu vollenden. Wieder eine andere Initialfüllung enthält eine, geschickt komponierte, nicht sehr lebendige Schlachtdarstellung, die übrigens, ebenso wie die anderen Stöcke, wiederholt abgedruckt wurde.

Im allgemeinen finden wir in dem «Josephus» nur die Anfänge einer bildlichen Wiedergabe der Textdarstellung, und diese verbergen sich auch noch unter der Masse der ornamentalen Dekoration. Von einer eigentlichen Textillustration, wie sie uns in dem gleich zu erwähnenden «Rudimentum noviciorum» entgegentreten wird, kann man kaum sprechen. Diese Beobachtung glaube ich für die Beantwortung einer interessanten, viel umstrittenen Frage verwerten zu können, für die Datierung dieser ohne Jahres- und Ortsangabe gedruckten Josephusausgabe. Eine alte Tradition, die meiner Meinung nach immerhin einige Beachtung verdient, verlegt den Druck in das Jahr 1469[178]. Die Schönheit des Buches hat aber meistens die Bibliographen veranlasst, dieser Tradition als unzuverlässig zu misstrauen. La Serna Santander[179] glaubt, dass dieser Josephus circa 1475 erschienen sei, Dibdin[180] stimmt dem bei, Brunet[181] bezweifelt selbst, dass man den Druck so früh datieren dürfte. Zu einem Schlusse in dieser Streitfrage kommt man nur durch den Vergleich mit dem, auch bei Lucas Brandis erschienenen, grösseren Werke, dem 1475 datierten «Rudimentum novi-

[177] Vergl. Festschrift zum fünfhundertjährigen Geburtstage Johann Gutenbergs. Mainz 1900. 4°. S. 261: Wallau, H., Die zweifarbigen Initialen der Psalterdrucke von Johann Fust und Peter Schöffer.
[178] Biblioth. exquisitiss. Moëtjens. 1732. S. 14. Nr. 274.
[179] Dictionnaire bibliographique choisi du XVme siècle. Bruxelles 1805—07. III, p. 53.
[180] Bibliotheca Spenceriana. London 1814. 4°. II, S. 104.
[181] Manuel III, 570.

ciorum»[182], das teilweise mit denselben Initialen und Ornamentleisten ausgeschmückt worden ist. Daraus ersieht man vorerst, dass wohl schon im Jahre 1475 in Lübeck in ähnlich trefflicher Weise gedruckt wurde. Andererseits bewegen mich andere Gründe zu dem Glauben, dass der «Josephus» noch vor dem Rudimentum erschienen ist. Denn wäre das Verhältnis umgekehrt, so hätte Lucas Brandis sicher jene, im Rudimentum vorkommenden Belagerungsbilder (S. 234a und 241), vielleicht auch noch andere Illustrationen jener Chronik, die zur Veranschaulichung des Textes geeignet gewesen wären, im «Josephus» verwendet; wahrscheinlich existierten aber damals jene Stöcke noch nicht, als der «Josephus» erschien, während andere, wie z. B. die Ornamentleisten und einige Zierinitialen bereits fertiggestellt waren. Andererseits finden sich im «Rudimentum» auch einige Illustrationselemente, die eigentlich nicht hineingehören und wohl nur deshalb von dem Drucker verwendet wurden, weil die Stöcke nun einmal, von der Ausstattung des Josephus her, in dem Atelier vorhanden waren. So hat es z. B. bei dem anonym erschienenen «Rudimentum noviciorum» keinen rechten Sinn, die in den Initialen befindlichen Autoren-Gelehrten und noch weniger den in die I-Initiale eingeschlossenen «Josephus» zu verwenden. Dies alles scheint mir darauf hinzuweisen, dass die Josephus-Ausgabe des Lucas Brandis ein, der Drucklegung der bedeutenderen Weltgeschichte vorausgehendes, Vorbereitungswerk ist, das die Leistungsfähigkeit der Werkstatt darthun und vor allem die Wirkung der Illustrationen erproben soll, ehe man an die Fertigstellung des «Rudimentum's» ging.

Was im «Josephus» versucht worden war, gedieh im «Rudimentum», unter Beachtung derselben Illustrationsprinzipien zur Vollendung, sodass Lucas Brandis, der bisher stets ohne Kolophon gedruckt hatte, hier, mit Recht stolz über seine Leistung, seinen Namen am Schlusse des Buches anbringen konnte. Ein edler Rhythmus verbindet dort Druck, Ornament und Illustration zu einer derartig einheitlichen Schönheit, dass dieses Buch als mustergültig für die Erzeugnisse der Presse aller Zeiten gelten kann.

Das **Rudimentum novitiorum** vom Jahre 1475 oder, wie es Hain[183] nennt, **Chronicarum et historiarum epitome, rudimentum novitiorum nuncupata** ist eine grosse Universalgeschichte, die die Bestimmung hatte, als Lehrbuch für junge Geistliche zu dienen. Der unbekannte Verfasser, wahrscheinlich ein Weltgeistlicher, hat aus den wichtigsten mittelalterlichen und auch einigen antiken Schriften, besonders aus dem Augustinus, Vincentius Bellovacensis, Hieronymus und Isidorus[184] alles für den mittelalterlichen Menschen wissenswerte excerpiert. Im allgemeinen hat das Buch noch ganz den Charakter mittelalterlich-scholastischer Historienbücher, nur selten merkt der Leser etwas von dem Umschwunge, den die historische Wissenschaft durch den um sich greifenden Humanismus erfahren hat: Die ganze Geschichte ist in sechs Weltalter eingeteilt, von denen das letzte noch Ereignisse des Jahres 1473 enthält. Das Schwergewicht der Darstellung ruht noch auf der Kirchengeschichte, grössere zusammenhängende Erzählungen sind selten, den grössten Raum nehmen trockene chronologische Spielereien ein, durch die sich der Verfasser bemüht, Ueberlieferungen der verschiedenartigsten Quellen, wie der Bibel, der griechischen Mythologie und Geschichte, sowie orientalischer Geschichtswerke chronologisch in Einklang zu bringen. Das Ganze bleibt eine Kompilation, die mit dem, ein Jahr vorher erschienenen, «Fasciculus» des Rolevinck viel Aehnlichkeit hat, auf dessen Gestaltung übrigens das «Rudimentum» schon im Manuskript von Einfluss gewesen sein soll[185].

[182] Hain 4496.
[183] Hain 4996.
[184] Vergl. Schwarz, Th., Ueber den Verfasser und die Quellen des Rudimentum novitiorum. Rostock 1888. 8°.
[185] Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde, XLVIII (Münster 1880). 8°. S. 125. Wolffgram, H., Neue Forschungen zu Werner Rolevink's Leben und Werken.



Dagegen ist die ikonographische Ausstattung des Buches ganz eigenartig: Weder mit dem «Fasciculus» noch mit gedruckten oder geschriebenen Exemplaren anderer als Quellen benutzter Werke habe ich in diesem Punkte irgend welche Verwandtschaft erkennen können. Eine Ausnahme hiervon macht natürlich die schon besprochene Josephus-Ausgabe; von ihr stammen, wie gesagt, die Randleisten und ein grosser Teil der Initialen. Dass aber die ersteren von vornherein für das «Rudimentum» bestimmt waren und nur nach ihrer Fertigstellung einstweilen in jenem Buche verwendet wurden, das ersieht man daraus, dass sie in dem Drucke vom Jahre 1475 richtiger und harmonischer angeordnet, und erst hier immer auch zusammenfassende Stücke auseinandergereiht wurden.

Im «Rudimentum» tritt aber auch die «Illustration» neben der rein ornamentalen «Dekoration» deutlich hervor. Charakteristisch für das Buch sind zunächst, was bei der Rolle, die die Chronologie und Genealogie in dem Texte spielt, nicht wunderbar erscheint, die grossen Stammbäume, die das ganze Werk durchziehen und sogar die ersten Seiten des Buches vollkommen ausfüllen. Für die ästhetische Wirkung sehr günstig bestehen dieselben nicht, wie in den Ausgaben des «Fasciculus Temporum», aus einfachen Linien und Kreisen, sondern aus, graphisch nachgebildeten, Ketten, die kreisrunde Medaillons zu verbinden scheinen, welch' letztere die einzelnen Geschlechtsmitglieder repräsentieren. Diese Medaillons enthalten entweder einfache Namensaufschriften oder Porträts der betreffenden Persönlichkeiten, manchmal auch Darstellungen eines bedeutenden Ereignisses aus dem Leben derselben. So finden wir z. B. auf dem zweiten Blatte oben in der Mitte «Gottvater» in Halbfigur aus den Wolken hervorragend; die Rechte hat er erhoben, er scheint das «Es werde» auszusprechen. Mit der linken Hand hält er eine Kette, an der ein Medaillon mit der Darstellung des Sündenfalls befestigt ist, woran sich hinwiederum die Stammbäume der Söhne Adams, Abel, Kain und Seth, und seiner Töchter, Calma und Delbora, einhacken, wobei immer die Stammeshäupter in, natürlich sehr fantastischen, Brustbildern wiedergegeben sind. Auf dem dritten Blatte, dem Stammbaume Noah's, setzt sich der Künstler über die durch die Medailloneinrahmung gegebene Beschränkung hinweg, indem er trotz der dadurch geforderten Trennung der einzelnen Personen von einander, eine Handlung wiederzugeben sucht: Im obersten Gliede der Kette sieht man «Noah», in ganzer Figur, schlafend daliegen, in dem darunter befestigten Medaillon steht «Sem» und greift über den Rand desselben hinaus nach dem Gewande seines Vaters, während auf der andern Seite «Cham», in knieender Stellung, mit seiner Hand auf den Vorgang hinweist und sich «Japhet», mit dem Ausdrucke der Entrüstung von der Szene abwendet. Die Lebendigkeit, mit der diese Darstellungen wiedergegeben sind, die flotte Behandlung des menschlichen Körpers — besonders auch bei den vorzüglichen Akten von «Adam und Eva» — die grosse Ausdrucksfähigkeit, die oft zierliche Gestaltung der Bewegungsmotive, wie auch die Wiedergabe der Details in den der Zeittracht entsprechenden Kostümen, zeigt uns deutlich, dass hier ein wirklicher Künstler an der Illustrierung thätig gewesen ist, der weit über das hinausgeht, was wir sonst bei Formschnittbüchern der 70er Jahre finden. Das erkennt man schon deutlicher, wenn man die, auf derselben Seite befindliche, trotz einer gewissen künstlerischen Stilisierung, in der Verkürzung sehr plastisch wiedergegebene «Arche» mit ähnlichen Gebilden in den Ausgaben des «Fasciculus» vergleicht. — In entsprechender Weise sind die übrigen Geschichten des alten Testaments illustriert, Erzählungen aus dem Leben Isaaks, Jakobs, des Moses, der Könige David und Salomo; bei dem letzten Könige «Zedekias» sieht man einen Mann auf der Erde liegen, neben ihm die Krone und das zerbrochene

Szepter. Dann folgen Alexander, Caesar, Augustus und die Sibylle. Bei der Illustrierung des neuen Testaments kommen statt der Rundmedaillons wegen der Ausdehnung der Darstellungen auch viereckige Rahmen vor, die unter Umständen ebenfalls, wie oben beschrieben, durchbrochen werden: So versucht man z. B. auf S. 11 durch die von der Gestalt «Gottvaters» ausgehenden Strahlen mit der darunter befindlichen Verkündigungsszene eine Verbindung herzustellen. — Sind diese Darstellungen auch in der Komposition ganz gut geraten, so lässt doch die Detailausführung, wie das bei dem kleinen Massstabe natürlich ist, manches zu wünschen übrig; sie stehen in dieser Beziehung augenscheinlich einer anderen Gruppe von Bildern nach, die schon äusserlich durch das grössere Format auffallen. Zu dieser gehören in erster Linie einige Illustrationen, auf denen die Gründung von Städten dargestellt ist (z. B. S. 3v): Meistens sieht man im Vordergrunde einen König, der Arbeitern Anweisungen erteilt, dahinter die Stadt selbst, an deren Aufbau die Leute beschäftigt sind; die Menschen sind meist im Verhältnisse zu den Häusern viel zu gross. Bemerkenswert ist, dass sich unter diesen Städteveduten (S. 3ve) ein ziemlich wahrheitsgetreues Abbild der Stadt Lübeck befindet. Diese Art der Illustration, meist bei Erwähnung einer Städtegründung oder der Bildung ganzer Nationen verwendet, beruht auf einer alten Tradition: Man findet sie häufig in mittelalterlichen Handschriften und auch in der deutschen Ausgabe des Ulmer «Boccaccio» (S. 67)[186] sieht man eine ähnliche Komposition. Auch bei den ähnlichen, «Städtebelagerungen» (S. 234a und 241) wiedergegebenen Formschnitten mögen Miniaturen als Vorbild gedient haben. Ebenso gehören die den Text einleitenden (S. 14ff.) «Schöpfungsdarstellungen», die die sieben Werktage Gottes im Bilde veranschaulichen, zu dem in den illustrierten Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts allgemein üblichen: Gottvater, in langem Gewande dastehend, erhebt bedeutungsvoll die rechte Hand — eine in der Ikonographie des Mittelalters durchgehend vorkommende Geste, die man, der Kürze halber, als eine «schöpferische Gebärde» bezeichnen kann —; vor ihm sieht man nun, manchmal in symbolischer Weise angedeutet, oft mit sorgfältiger Beobachtung einzelner Naturdetails wiedergegeben, dass Produkt seiner Schöpfung (Abb. V); nur beim «siebenten Tage» gewahrt man eine Versammlung von Menschen, die die in einer Glorie schwebende Dreieinigkeit anbeten.



Abb. V. Rudimentum noviciorum. Lübeck 1475. S. 18v.

Von diesen, eben besprochenen Bildern, die offenbar Arbeiten der Miniaturmalerei

186 Hain 3334.

nachgebildet sind, ist nun wieder eine dritte Gruppe von Illustrationen leicht zu unterscheiden, die sowohl stilistisch als auch ihrer kompositionellen Anlage nach eine besondere Stellung zu beanspruchen scheint. In ihnen tritt die Wiedergabe der Einzelheiten, die Ausgestaltung des Landschaftlichen mehr in den Hintergrund, eine flottere, mehr oberflächliche Zeichnungsweise, die oft sogar bis zur Roheit in der formalen Ausgestaltung entartet, macht sich geltend. Hier herrscht ein anderer Geist, der das Grosse, Monumentale der kleinlichen Sorgfalt vorzieht. Es handelt sich hierbei ausschliesslich um Darstellungen aus dem neuen Testamente, insbesondere aus dem Leben Christi. Als Vorlage hat ein Bildercyklus gedient, der sich am Ende des 15. Jahrhunderts offenbar einer besonderen Beliebtheit erfreute und wiederholt im Formschnitte und Kupferstiche kopiert wurde[187]. Die Originale, die offenbar sehr berühmt und bekannt gewesen sind, sind verloren gegangen. Es waren wahrscheinlich Gemälde — das zeigt der monumentale Stil der Kompositionen —, die, wie Lehrs nachweist[188], sogar schon im 14. Jahrhundert entstanden sind. Die Kopien im Rudimentum, von denen neun auf Seite 11v vereinigt sind, gehören zu den frühesten und besten; sie sind besonders wertvoll, da ein in den übrigen Kopien-Serien fehlendes Bild, «Der Auszug der Apostel», unter ihnen erhalten ist. Wahrscheinlich sind sie stilistisch, in der Durchbildung der Einzelheiten, von dem Originale abweichend: Der ausführende Künstler hat den Kompositionen die Merkmale seines eigentümlichen Stiles aufgeprägt, die Typen haben einen ausgesprochen niedersächsischen Charakter. Man vergleiche zum Beispiel die Abendmahlsdarstellung mit einem Schrotblatte der Leipziger Universitätsbibliothek[189], das nach einer Aufschrift zweifellos aus Rostock stammt und vor 1483 entstanden ist! Die Aehnlichkeit ist auffallend, obwohl es bei der inhaltlichen Verschiedenheit des Darstellungsmomentes ausgeschlossen ist, an eine Kopie zu denken. Gemeinsame Charakteristika dieser Darstellungen sind die kurzen Figuren mit niedrigem Hals, ausdrucksvolle, charakteristische Gesichtstypen, eine realistische Durchbildung des Körpers bei einer einfachen Behandlung der Trachten, endlich die Unfähigkeit zu verkürzen, z. B. knieende Menschen wiederzugeben. Die Kompositionen selbst sind bei einfachen Szenen, wie z. B. bei der Taufe, der Kreuzigung oder Auferstehung ganz gut und von harmonisch grossartiger Wirkung; dagegen erscheinen mehrfigurige Darstellungen weniger einheitlich. Auffallend ist die ungeschickte Handhabung perspektivischer Probleme, besonders bei der Beziehung der Personen zu einander, wobei sogar die Figuren des Vordergrundes kleiner gebildet sind, wie die vom Beschauer entfernteren. Schliesslich finden wir im «Rudimentum» noch eine Anzahl Illustrationen, bei denen der ausführende Künstler etwas selbständiger vorgegangen zu sein scheint. Dazu gehören einige neue Initialen-Einsätze, wie der harfenspielende König «David» (S. 212) und eine, bei aller Einfachheit der Zeichnung durch seinen idyllischen Reiz das Auge entzückende, Anbetung des Kindes durch Maria (S. 315v). — Die «Götter der Griechen» werden alle auf dieselbe Weise dargestellt, durch eine kleine, auf einer kurzen

---

[187] Schon einige Szenen der «Biblia Pauperum» scheinen von jenem Cyklus beeinflusst zu sein, das nächstälteste Beispiel, das mir bekannt ist, sind die eben besprochenen Formschnitte vom Jahre 1475, dann einige Bilder in dem, 1476 bei Sorg in Augsburg erschienenen, «Buch der Kindheit unseres Herrn Christi» (Hain 4057), einige ziemlich rohe Holzschnitte des «Passional von Jesus und Maria», das Lucas Brandis im Jahre 1478 in Lübeck herausgab (Essenwein, Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum, Nr. 85; Muther 133), 42 Illustrationen des bei Gerard Leew 1482 in Gouda erschienenen «Liden ons Herren» (Campbell 1156), die 1484 um 26 Bilder vermehrt in Antwerpen von demselben Verleger in den «Devote gethiden» (Campbell 1115) wieder herausgegeben wurden. Endlich ist noch die berühmte, wahrscheinlich nach diesen Formschnittillustrationen entstandene, Kupferstichreihe (Bartsch VI, 290, 227, 295; Passavant 180, 21—73) zu erwähnen, die früher dem Meister von Zwolle zugeschrieben wurde, jetzt aber als ein Werk des Israël von Meckenem gilt. Vergl. Lehrs, M., Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche. Nürnberg 1887. 4°. Nr. 223—272.

[188] Katalog der im Germ. Museum befindlichen deutschen Kupferstiche a. a. O. Nr. 223 f.

[189] Schreiber Nr. 2234.

Säule stehende, Teufelsgestalt (S. 79v), deren erfinderischer Wert nicht sehr bedeutend ist. Sehr interessant sind dagegen die «Gelehrtenbilder», auf denen zum ersten Male Philosophen, Dichter und andere berühmte Männer in äusserst charakteristischer Weise im Formschnitt wiedergegeben werden. Alle sind in einer bestimmten Thätigkeit dargestellt, die meisten schreiben, Aerzte haben ein Harnglas, das sie beschauen, Astronomen beobachten die Sterne. Die «Gelehrten» gehören zu den bedeutendsten Illustrationen des Buches: Bei aller Unbeholfenheit, die sich besonders in der Verkürzung und in der gewaltsamen Wiedergabe der Bewegungen geltend macht, hat der Künstler doch immer das eigentlich Bedeutsame und Wesentliche erkannt, indem er dem Gelehrten eine geistvolle Charakteristik des Gesichtsausdrucks giebt, die selbst vor einer, besonders im Profil hervortretenden, markanten Hässlichkeit nicht zurückschreckt; er hat hierin einen Präcedenzfall geschaffen, der für die meisten späteren, so zahlreichen, Gelehrtendarstellungen massgebend wurde. Aehnlich sind die Apostel (S. 336v) und Päpste (S. 342a) wiedergegeben; man sieht (S. 417) auch Ordensbegründer predigend einander gegenübergestellt, als ob sie disputieren wollten, endlich noch eine ganze Synode von Geistlichen (S. 291v). — Gegen das Ende des Buches werden die Illustrationen immer eintöniger. Haben sich schon vorher die Formschnitte öfters wiederholt, so stehen jetzt immer nur drei, ein Kaiser, ein Papst und ein berühmter Laie an der Spitze je eines Stammbaumes, wobei jedesmal das schon bei «Caesar» auftretende Bild eines thronenden Kaisers, der durch «Petrus» bestimmte Papsttypus und eine Gelehrtendarstellung verwendet wird. — Im Gegensatze zu diesen, trefflichen, wenn auch durch die Wiederholung ermüdenden kleinen Illustrationen sind grössere Kompositionen, wie die «Verzehrung des Passahlammes» (S. 159v), der «Aufenthalt der Juden in der Wüste», der «Uebergang über das rote Meer», die «Anbetung des goldenen Kalbes» und die «Huldigungsszene vor einem Könige» (S. 122b) weniger gelungen. Der ausführende Künstler ist eben kein grosses kompositionelles und schöpferisches Talent, seine Stärke liegt einmal im Ornamentalen und dann in der Durchbildung des Einzelnen in der menschlichen Gestaltung, des Charakteristischen. Seine grossen Bilder wirken leer und eintönig, zumal ihm auch noch fast jedes Verständnis für das Landschaftliche abzugehen scheint.

Endlich vervollständigen noch einige grosse Landkarten den Illustrationsschmuck des Buches. Schon S. 10 finden wir einen, scheinbar aus der Vogelperspektive aufgenommenen Uebersichtsplan von Jerusalem und der umliegenden heiligen Orte, der weit davon entfernt ist, den wirklichen Verhältnissen zu entsprechen; es ist ein konventionelles Schema, das sich im Laufe der Zeit in traditioneller Weise herausgebildet hatte, ursprünglich vielleicht infolge des mündlichen Berichtes eines mit den thatsächlichen örtlichen Verhältnissen Vertrauten entstanden ist. Konventionell ist auch die Erdkarte (S. 85v/86). Das Hauptschema ist dasselbe, das schon in den Sallust-Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts vorkommt, es beruht auf der Dreiteilung der runden Erdscheibe[190]. Von einem Versuche, die wirkliche Lage und Gestalt der einzelnen Erdteile wiederzugeben, ist noch keine Rede. Vergleicht man diese Karte mit den Ptolemaeus-Plänen, die drei Jahre später in Rom erschienen[191], so erkennt man den ungeheueren Unterschied zwischen scholastischer und humanistischer Bildung. Die Mängel dieser Karte suchte freilich unser Künstler durch erläuternde Zusätze wett zu machen, die über die Anforderungen, die wir an eine Erdkarte stellen, hinausgehen, indem er uns bei «Rom» den Papst zeigt, bei den verschiedenen Staaten

[190] Vergl. Serapeum XIV (1853). Wuttke, H., Ueber die Erdkunde und Karten des Mittelalters. S. 255 ff.
[191] Hain 13537.



die betreffenden Könige, bei «Arabia» einen Beduinen und noch mancherlei andere, teilweise sehr sagenhafte, Charakteristika der einzelnen Gegenden. Bei der, übrigens etwas besseren Karte von Palästina (S. 185 v/186) geht er sogar so weit, am Jordan die Taufe Christi, am Calvarienberg die Kreuzigung und andererseits auf dem Berge Sinai die Offenbarung der 10 Gebote zur Darstellung zu bringen. — Sehr geschickt ist in diesen Plänen das Perspektivische wiedergegeben, indem, scheinbar von einem erhöhten Standpunkte aus, die Verschiebung der Linien bei den Häusern etc. richtig beobachtet ist.

Suchen wir einen Ueberblick über die zahlreichen Formschnitte unserer Chronik zu gewinnen, so gewahren wir, z. B. im Vergleich mit den Ausgaben des «Fasciculus temporum», eine ausserordentliche Bereicherung der Illustrationsobjekte. Die Auswahl der Stoffe ist freilich auch noch ziemlich willkürlich; es ist durchaus nicht immer das bedeutsame, was dargestellt wird: Geht man z. B. die lange Reihe der im Bilde wiedergegebenen «Kaiser» durch, so wird man jede systematische Wahl vermissen. Eigentliche Handlungen sind auch hier noch nicht häufig, wohl aber hat neben den Städteveduten das Porträt eine reiche, auf das Charakteristische hinzielende, Ausgestaltung erfahren. Wenn sich die Bilder noch öfters wiederholen, so ist doch jede Eintönigkeit vermieden: Durch das Einschieben von Ornamentschmuck, Stammbäumen und Landkarten, die eine, von künstlerischem Geschmacke geleitete, Hand zu einem harmonischen Ganzen vereinigt hat, ist der Gesamteindruck ein mannigfaltiger und das Auge erfreuender geworden. Trotz des Reichtums und der Verschiedenheit der Stoffe geht durch das Ganze ein einheitlicher Zug, man hat berechtigten Grund, nur eine ausführende Hand anzunehmen, die auch die Anordnung der Formschnitte angegeben hat. Die Stärke dieses Illustrators beruht auf der realistischen Gestaltung des menschlichen Körpers, in der Ausbildung des Raumes, der Perspektive und Verkürzungsprobleme. Für die Bildung der Figuren ist die gedrungene Durchführung der Formen besonders beachtenswert; der Kopf sitzt meist fast unvermittelt auf den Schultern. Das Gesichtsoval ist ziemlich breit, die Augen sind meistens nicht sehr gross, der Oberlid-, selten auch der Unterlidansatz ist angegeben, die Nase ist abgerundet, die Nasenwinkel nach oben ausgeschweift, das Kinn läuft parabolisch nach unten zu, die Haare sind leicht gewellt. Der Gesamteindruck des Gesichtes ist, bei einer grossen Mannigfaltigkeit der Typen, ein ziemlich milder und freundlicher. Mit weniger Sorgfalt sind die übrigen Körperteile behandelt: Wir vermissen vor allem eine unter dem Gewande hervortretende Körpergliederung. Das Gewand selbst bietet wenig Abwechslung: Das Kostüm ist noch ziemlich allgemein gehalten, häufig sind es lose anliegende, lange Gewänder mit noch ziemlich engen Aermeln und Kragen bei den Männern; die Frauen tragen noch ein Kopftuch. Zuweilen kommt auch die Modetracht, das kurze Wams mit den enganliegenden Hosen und den spitzen Schuhen vor, jedoch nur ausnahmsweise. Falten sind meist sehr einfach, an den Gelenken werden sie knitterig und bilden rechtwinklige, hackenförmige Faltenaugen. Die Hände hat man im allgemeinen richtig beobachtet, meist sind sie aber doch noch, bis auf den Daumen, geschlossen. Heftig bewegte Szenen hat der Künstler, in richtiger Erkenntnis seiner Leistungsfähigkeit, möglichst vermieden; wenn er einmal dazu gezwungen ist, erscheinen seine Produkte sehr eckig und unbeholfen.

Zum Schluss muss ich noch einige Worte über die technische Ausführung sagen, die im Vergleiche mit anderen gleichzeitigen Formschnittarbeiten auf einer ausserordentlich hohen Stufe steht. Die Linienführung der Konturen ist klar und abgerundet. Die Schraffierung besteht meist aus kurzen Strichen, teilweise auch aus Punkten, in den verschiedenartigsten Abtönungen; sie hat selten das ausgesprochen

linienartige der süddeutschen Formschnitte. Breitere Schattenflächen sind manchmal mit Parallellinien überzogen, öfter aber mit kurzen keilförmigen Strichen, eine Schraffierungsart, die sich besonders zu einer weichen, fein abgestuften Rundmodellierung eignet, wie sie bei dem Charakter der Formschnitttechnik sonst nur schwer zu erreichen ist. Die Kontrastwirkung von schwarzen und weissen, ausgesparten, Flächen ist mit Vorsicht verwendet, jedenfalls nur in dem Masse, dass dem Ganzen eine gewisse weiche malerische Wirkung nicht abzusprechen ist, die man übrigens in diesem Falle wohl der Verwendung des Metalls als Schnittfläche zuzuschreiben hat. Durch diese Art der Modellierung ist schon durch den Formschnitt selbst in den meisten Fällen eine solche Klarheit erreicht, dass eine nachträgliche Illuminierung fast als überflüssig erscheint.

Die eigenartige Technik und wohl auch die schöpferische Leistung, die uns in diesem Buche entgegentritt, gestaltet die Frage nach dem Künstler zu einer besonders bedeutsamen. Man hat in ihm einen Niederländer vermutet. Sieht man aber die niederländischen Formschnittarbeiten dieser Periode durch, so wird man nichts ähnliches und überhaupt kaum etwas gleichwertiges finden, was vor dem Jahre 1475 erschienen ist. Das einzige, was in dem «Rudimentum» an niederländische Formschnitttechnik erinnert, jene keilförmigen Schraffierungsstriche, auf die ich oben hingewiesen habe, tritt ebenfalls in den Niederlanden erst einige Jahre später auf; sie sind also wohl infolge der Anregung der «Rudimentum-Illustrationen» dort eingeführt worden. Trotzdem glaubt Kautzsch[192] in diesen Formschnitten sogar «die Schule, der das älteste holländische Speculum salvationis entstammt» erkennen zu können. Als beiden gemeinsam nennt er: «Die schmiegsamen Umrisse, diese ganz kurzen Strichelchen zur Schraffierung, das Bedecken ganzer Flächen mit kurzen Strichen, die rechteckigen Faltenhacken, dann die Gesichtstypen mit langen, geraden, wenig vorspringenden Nasen, weiter der Aufbau der Landschaft in allen Einzelheiten.» Was die ersten drei, von Kautzsch angeführten Punkte betrifft, so glaube ich freilich, dass man nicht oft derartige Erscheinungen beim deutschen Formschnitt antreffen wird; andererseits treten sie überall dort auf, wo Metall statt des Holzes als Druckplatte verwendet wird[193]. In diesen Fällen findet man regelmässig das Bedecken kurzer Flächen mit einer fast punktartigen Schraffierung, die von den, immer noch längeren, Schraffierungsstrichen des «Speculums» stark abweicht. Dass man im «Speculum», das zweifellos ein Holzabdruck ist, dieselbe Weichheit der Formen findet, liegt in der ganz ausserordentlich hohen technischen Fertigkeit seines künstlerischen Urhebers. Die «rechteckigen Faltenhacken» können in keiner Weise für die gemeinsame Herkunft bestimmend sein; es ist das eine Erscheinung, die sich nicht nur bei fast allen norddeutschen und niederländischen, sondern auch bei den süddeutschen Erstlingsprodukten der Formschneidekunst findet; sie ist in der Technik des Formschnitts begründet und verschwindet erst, sobald eine grössere Geschicklichkeit in der Hantierung des Messers es möglich macht, auch derartig kleinen Gebilden, wie es die Faltenaugen sind, eine abgerundete Form zu geben. Zudem sind die Faltenhacken im «Rudimentum» meist kleiner und spitziger, als in dem niederländischen Blockbuche. Sonst ist aber in den beiden Büchern alles verschieden, und besonders in den Gesichtstypen kann ich gar keine Aehnlichkeit finden. Der Verfertiger der

[192] Studien zur deutschen Kunstgeschichte VII: Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Strassburg 1896. 8°. S. 61.

[193] Der Metallschnittcharakter der Rudimentum-Formschnitte ergiebt sich ganz deutlich, wenn man z. B. das «Abendmahl» S. 11vd mit der Holzschnittkopie im Lübecker, auch bei Brandis verlegten, Passionale (abg. Essenwein, Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Nürnberg 1874. Tafel LVIc) vergleicht.



Speculum-Formschnitte liebt langgestreckte Figuren, die viel freier bewegt sind, wie die untersetzten Gestalten des «Rudimentums» — man vergleiche bei beiden die Darstellung des Sündenfalls ! —. Er hat ausserdem eine ausgesprochene Vorliebe für das Landschaftliche, das er um so freier ausbildet, als ihm perspektivische Probleme gar keine Schwierigkeiten bereiten, während wir im «Rudimentum», abgesehen von den wenigen Formschnitten, die Miniaturen nachgebildet sind, die Landschaften sehr in den Hintergrund treten sehen. Die Technik ist ganz verschieden, die Mannigfaltigkeit in der Schraffierung ist viel grösser im «Speculum»; trotzdem wirken andererseits die Uebergänge bei der Bildung runder Gegenstände härter und weniger ausgeglichen. Auch die Ornamentik bietet gar keine Analogien. So sehr ich es bedauere, in diesem Falle einem hochverdienten Forscher, wie Kautzsch, widersprechen zu müssen, so glaube ich doch nicht, dass diese Bücher mehr gemeinsames haben, als dass die Illustrationen beider ein für jene Zeit aussergewöhnlich hohe Stufe der Vollkommenheit erreicht haben. Die Formschnitte des Rudimentums werden vielmehr wohl in Lübeck selbst entstanden sein, ihre Formensprache hat einen ausgesprochen niedersächsischen Charakter[194], und die Art der Technik steht auch so vereinzelt da, wie man es sich nur bei einer derartig eigentümlichen und selbständigen Kunstentwicklung erklären kann, zu der Lübeck durch seine Lage gewissermassen prädestiniert war.

Natürlich musste in einer Zeit, wo sonst die Formschneidekunst, noch mühselig mit der Technik ringend, kaum über die ersten Anfänge hinausgekommen war, ein Kunstwerk, wie das «Rudimentum», das in der figürlichen und ornamentalen Ausstattung etwas ganz neues bot, auch auf weitere Kreise eine nachhaltige Wirkung ausüben. Die nächste Folge war naturgemäss das Aufblühen einer Formschneideschule in Lübeck selbst, als deren bedeutendstes Produkt allgemein die Bibel vom Jahre 1494[195] angesehen wird. Die Illustrationen dieser Bibel — die übrigens, wie Goldschmidt[196] nachweist, in enger Beziehung zu den Bildern des Malers Notke stehen — zeigen nur eine konsequente Fortbildung der im «Rudimentum» schon geäusserten Kunstbestrebungen. Der Naturalismus der Rudimentum-Formschnitte steigert sich dort zu einer Sucht, in der Gestaltung des Lebenden das derb Realistische, ja das Hässliche zu betonen. Freilich verbindet sich damit eine Grösse und Vertiefung der psychologischen Auffassung, eine Leidenschaftlichkeit in der Wiedergabe heftig bewegter Szenen, eine Vielgestaltigkeit der Motive, die lebhaft an die Kupferstichwerke Mantegnas erinnert. Konsequenter Weise verbindet sich jetzt auch mit dem Sinn für Natürlichkeit und Charakteristik eine hohe Empfänglichkeit für landschaftliche Reize, wie sie sich sonst in derselben Zeit nur bei den Arbeiten Albrecht Dürers offenbart.

Bedeutsamer und auch mehr in die Augen fallend sind die Einflüsse des «Rudimentums» auf die niederländische Kunst, zunächst was die Technik betrifft, durch die Uebernahme jener keilförmigen Schraffierung, dann aber auch in der ornamentalen und illustrativen Ausstattung der Bücher, wie wir das z. B. genauer bei Veldeners «Fasciculus temporum» vom Jahre 1480 im einzelnen nachgewiesen haben[197].

Aber noch weiter sollte der Einfluss dieses Buches dringen: Als im Jahre 1488 Pierre Le Rouge eine französische Uebersetzung des Rudimentums unter dem Titel La mer des hystoires[198] herausgab, benutzte er offenbar als Vorlage des Textes ein

---

194 Der Künstler steht dem Meister Bernt Notke nahe, dessen «Aarhuser Altar» vom Jahre 1479 mit den Illustrationen des «Rudimentums» manches gemeinsam hat. Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XII. Heft 3. S. 55. Goldschmidt, A., Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des 15. Jahrhunderts.

195 Hain 3143.

196 Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XII. Heft 3. a. a. O. S. 59.

197 s. S. 67.

198 Copinger 3991.

Exemplar des Lübecker Druckes und legte auch den Illustrationen seines Buches die Formschnitte der ersten Ausgabe zu Grunde[199]. Die vielgerühmten Illustrationen der «Mer des hystoires» sind also zu einem grossen Teile keine Originale, sondern Nachbildungen deutscher, niedersächsischer Formschnitte. Aber trotzdem scheinen sie mir jene Wertschätzung, die man ihnen überall entgegenbringt, zu verdienen; denn derjenige, welcher sie ausführte, war durch und durch ein Künstler, der selbst dort, wo er sich anlehnend verhielt, produktiv und künstlerisch zu bleiben verstand.

Als Menschen einer Zeit, in der Individualismus und Originalität oft über Gebühr als das einzig wahre in der Kunst geschätzt wird, sind wir leicht geneigt über Kunstwerke, die sich in ihrer Gestaltung teilweise an andere Schöpfungen anlehnen, rasch ein vernichtendes Urteil zu fällen. Wir vergessen aber dabei, dass ein empirisches Erfassen gegebener Motive in der Kunst die Grundlage zu jeder Entwicklung bildet, dass sogar zuweilen die Vereinigung des Vorhandenen durch die Hand eines alles umfassenden Genies zu der höchsten Vollendung künstlerischen Schaffens führen kann. Wer dieses Prinzip anerkennt, wird auch den Illustrationen der «Mer des hystoires» nicht jeden künstlerischen Wert absprechen, weil sie in der Hauptsache auf dem, im «Rudimentum noviciorum» festgelegten, Formenschatze basieren. Die Nachbildungen halten sich ja auch nicht sklavisch an die Vorlagen, sie sind geistvolle Interpretationen eines ausgeprägt eigenartigen Meisters, der das Gegebene ausgestaltet und fortbildet. Dazu kommt, dass er die, der Erläuterung des Textes dienenden, Illustrationen mit einem reizvollen Festkleide umgeben hat, mit jenen prachtvoll ornamentierten Randleisten, den zierlichen Initialen, die das Buch Pierre Le Rouge's von je her zu dem Lieblinge der Sammler gemacht hat.

Mit dieser dekorativen Verzierung der Pariser Drucke tritt die reproduktive Buchillustration in ein neues Stadium, sie erklimmt eine höhere Stufe zur Erreichung ihres Endzieles, die, mit der Hand hergestellten, Miniaturbücher zu ersetzen. Freilich, etwas ganz Neues, ohne Vorbereitung aus unmittelbarer Fantasiegestaltung entstandenes ist die Pariser Zierkunst nicht. Schon in dem «Rudimentum noviciorum» haben wir Randleisten und Initialenschmuck von vorzüglicher Wirkung gefunden, und es ist wahrscheinlich, dass auch die Anregung, überhaupt Ornamentschmuck zu verwenden, von der lateinischen Ausgabe ausgegangen ist. Ihr Charakter ist dagegen ein ganz verschiedener und, wie ich voraus bemerken will, ein auf der lokalen Tradition beruhender. Er wurzelt auf der Miniaturmalerei, wie sie in dem Grenzgebiete von Lothringen, Frankreich und Flandern seit Jahrhunderten in verschiedenen Malerschulen in Uebung gewesen war. Das künstlerische Programm jener Schulen war von je her die Ausgestaltung des Ornaments gewesen, die sich im besonderen in der Belebung des Initialenschmucks durch Tier- und Menschengestalten äusserte. Zuerst treten uns derartige Bestrebungen schon in Produkten der karolingischen Miniaturmalerei entgegen, die aus den Schulen von Metz, Reims und Trier hervorgingen[200]. Die «Droleries» des 13. Jahrhunderts knüpfen unmittelbar an die karolingische Ornamentik an, und von da an entwickelt sich die Buchmalerei nach dieser Richtung hin immer weiter. Die Zierformen, die jene Figuren umgaben, blieben vorerst noch rein geometrische, sei es, dass sie sich auf die linearen, sogenannten Filigranornamente be-

---

[199] Enge künstlerische Beziehungen scheinen schon vorher zwischen Lübeck und Paris vorhanden gewesen zu sein. Vergl. Seelmann, W., Die Totentänze des Mittelalters (Niederdeutsches Jahrbuch, Band XVII) und Schreiber, W., Die Totentänze (Zeitschrift für Bücherfreunde. 2. Jahrg. Heft 7. S. 303), wo mit Recht auf den Zusammenhang der Lübecker Totentänze mit den Formschnitten der 1485 bei Guy Marchant in Paris erschienenen «Danse macabre» hingewiesen wird. Erwägenswert bleibt nur noch, ob nicht auch in diesem Falle die Priorität der Lübecker Kunstwerke anzunehmen ist.

[200] Das Ebo-Evangeliar, das Sakramentarium des Drogo und die sich um diese gruppierenden Handschriften.

schränkten oder die Form von einfachen Teppichmustern — besser, nach ihrem eigentlichen Vorbilde, Glasmalerei-Muster zu nennen — annahmen oder auch die alten Knoten- und Flechtbandmotive beibehielten. Im 14. Jahrhundert tritt das Dornblattornament auf, das sich auch zuweilen zu längeren, stark ausgeschweiften Blattansätzen erweiterte. Am Ende des 14. und Anfange des 15. Jahrhunderts nahmen die Dornblattverzierungen immer grösseren Raum ein; bei den burgundischen Livres d'heures gehen sie von den Initialen auf die Leistenumrahmungen über, die sie mit einem feinen, ziemlich regelmässigen Rankennetz überspinnen[201]. Das Schwergewicht beruht bei dieser Art der Dekoration auf der koloristischen Wirkung, indem die, mit einer fast verwirrenden Buntheit punktartig aufgetragenen, Farben die Eintönigkeit der zeichnerischen Grundlage neutralisieren. Erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts macht sich eine grössere Mannigfaltigkeit bemerkbar, neben dem Dornblatte werden auch andere, naturalistischer gezeichnete Blumen und Blätter verwendet; zugleich werden gewisse rhythmische Ornamentbewegungen vorherrschend, geometrisch-zeichnerische Elemente, wie die Wellenlinie und die Spirale werden das bevorzugte Leitmotiv, das unter der Fülle des naturalistischen Details immer wieder hervorzuklingen scheint. Das naturalistische Laubwerk war eine geeignetere Stätte für die figürliche Belebung, wie das trockene geometrische Ornament; und so nimmt denn mit der gesteigerten Naturtreue in der Bildung der Rankenornamente auch ihre Bevölkerung eine natürlichere, lebendigere und mannigfaltigere Gestaltung an. Jene Wesen scheinen sich in dieser Umgebung wohler zu fühlen, diese Vögel, die sich auf den Zweigen wiegen, die dazwischen schwebenden Insekten, die neckischen Putten, die dort ihre Kurzweil treiben; aber auch selbst einfache Menschengestalten, Modedamen, Kavaliere, Könige und Geistliche, Jäger, Kaufleute etc., ganze Genreszenen, von denen man glauben sollte, dass sie weniger in diesen Rahmen passen würden, erscheinen wie verwachsen mit dem sie umgebenden Ornamente. — Diese Art der Ornamentik, die bis an das Ende des Jahrhunderts vorherrschend blieb, hatte wieder das zeichnerische Prinzip in höherem Masse zur Geltung gebracht, sie konnte deshalb leicht, ohne wesentliche Veränderungen, von den Formschneidern übernommen werden, als diese daran gingen, auch ihre Bücher mit Initialen und Randleisten auszuschmücken. Dieser Umstand, dass die Miniaturmalerei der rivalisierenden Formschneidekunst gewissermassen entgegenkommt — eine Erscheinung, die bei der gleichzeitigen deutschen Miniaturmalerei in noch viel weiterem Masse zu Tage tritt — wird eher begreiflich, wenn man bedenkt, dass die Thätigkeit des Miniaturmalers, wie des Formschneiders oft durch eine und dieselbe Person ausgeübt wurde.

Am frühesten wurden, soweit es mir bekannt ist, in der bei Quentel in Köln erschienenen Bibel[202] Ornamente der französischen Miniaturmalerei im Formschnitt reproduziert[203]. Bei den Leisten der Kölner Bibel scheint mir eine aus Frankreich kommende künstlerische Beeinflussung ziemlich zweifellos zu sein, wie das auch schon Kautzsch[204] ausgesprochen hat. Auffallend ist aber auch andererseits ihre Aehnlichkeit mit den Leisten unserer «Mer des hystoires», eine Aehnlichkeit, die so gross ist, dass wir zum mindesten annehmen müssen, dass sie beide ursprünglich derselben

---

[201] Als charakteristisch für die französisch-burgundische, im Gegensatze zur deutschen, Leistenornamentik dieser Zeit möchte ich die Vorliebe für scharf abgrenzende Linienumrahmungen hervorheben. Ihr Prinzip ist die Ausfüllung dieser, meist rechteckigen, Umrahmungen, während die deutsche Randornamentik auch ohne derartige äusserliche Schranken die ihr zugewiesenen, ideal gedachten, Raumgrenzen erfüllt.

[202] Hain 3141.

[203] Aehnliche Ornamentmotive hat auch die Devisenumrahmung, die zum ersten Male in dem, 1484 bei Jac. Bellaert in Haarlem gedruckten, «Theramo, Der sonderen troest» (Campbell 1656) vorkommt.

[204] Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 7. Kautzsch, R., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Strassburg 1896. S. 61.

Schultradition zugehören. Wir finden bei beiden in den Gesichtstypen der Figuren dasselbe regelmässige schmale Oval mit den kleinen Augen, hochgeschwungenen Brauen, die dem Gesichte einen so schwermütigen, sensitiven Zug verleihen, ausserdem eine hohe Stirn — besonders im Profil stark hervortretend —, eine feine, spitze Nase, einen ebenso zierlichen Mund und, in regelmässigen Parallellinien herabfallende, Haare; auch, was die technische Ausführung betrifft, haben beide «kräftige Umrisse, feinere, oft sehr feine gerade Schraffierungen in ziemlich langen, verhältnismässig dicht gestellten Linien»[205]. Das Ornament selbst ist bei der Bibel noch etwas gröber, weniger ausgeglichen, man sieht noch mehr das Gerippe, die Spiral- oder Wellenbewegung durchschimmern. Die Tiere und Menschen — letztere in der herrschenden Zeittracht —, die in die Ranken eingefügt sind, sind in dem Kölner Buche noch etwas zu gross, sodass sie zuweilen störend das Pflanzenornament unterbrechen. Besondere Sorgfalt wird aber bei beiden Büchern auf die Raumfüllung verwendet, die mit einer solchen Konsequenz durchgeführt ist, dass die wenigen, von Ranken und Figuren noch freibleibenden, Stellen mit kleinen Ringelchen ausgefüllt werden; selbst in solchen, ganz geringfügigen, Punkten der Dekorationsmethode stimmen die Formschnitte beider Bücher überein. Eine Erklärung für diese auffallenden stilistischen Analogien ist nur durch die Annahme einer engen Schulverwandtschaft, wenn nicht der Identität der ausführenden Künstler, möglich. — Natürlich zeigen die Leisten der «Mer des hystoires» bei aller Verwandtschaft ein fortgeschrittenes Stadium der Ornamentation. Die Pariser Leisten offenbaren eine freiere, flottere Handhabung des Ornaments, kleinere, zierlichere Blatt- und Blumensorten, die den stilisierenden Bestrebungen des Dekorateurs eher nachgeben, treten an Stelle der etwas plumpen Ranken des Kölner Buches, die Hauptlinien des Ornaments sind darunter mehr verdeckt, sie klingen nur nach, drängen sich dem Auge nicht mehr auf. Auch die Bevölkerung der Ranken ist leichter, graziöser geworden, sie schmiegt sich dem Ornament besser an, bei einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit der Bewegung und Natürlichkeit der Formen. Besonders in der Mannigfaltigkeit der Ornamentik leistet der Pariser Künstler bewunderungswürdiges, es herrscht bei der grossen Anzahl von Leisten ein Reichtum der Motive und der Erfindung, der bis dahin unerreicht gewesen war. Dabei ist nirgends durch die Stilisierung der Natur Zwang angethan, überall herrscht eine lebendige Wirklichkeitsfreude, durch die sich eine derartige Kenntnis der natürlichen Formen äussert, wie wir sie heute nur einem Naturforscher zutrauen: Die Zahl der Pflanzen ist eine ungeheuere, Blumen und Blätter sind sorgfältig mit allen Details beobachtet, der Künstler beherrscht ihre Formen derartig, dass er sie von allen Seiten, in allen möglichen Lagen wiedergeben kann — wenn er auch meist die grösseren Blumen in der Oberansicht festhält —. Dieselbe Mannigfaltigkeit herrscht in der Bildung der Tiere: Wir finden da die ungeheuerlichsten Gestaltungen, die die Fantasie geschaffen, neben fast wissenschaftlich genauen Nachbildungen der Natur, besonders kleine Vögelchen aller Familien und, vorzüglich gezeichnete, Affen, jedes Tier in der Stellung festgehalten, wie es für unser Auge am charakteristischsten erscheint. Und endlich die Menschen . . .! Da sehen wir eifrige Jäger, feurige Krieger, Musikanten neben einem Professor, der offenbar in dem Rankenwerk botanische Studien treibt, dann Modedamen neben geschäftigen Hausfrauen in einfachem Gewande, majestätisch ruhige Engel neben lustigen Putten, die in den Zweigen herumklettern oder gegen die dort hausenden Ungeheuer zu Felde ziehen, alles eigentlich regellos aneinander gereiht, ohne innere Beziehung zu einander, aber doch durch Anpassung an das Or-

[205] Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 7. Kautzsch a. a. O. S. 62.



nament einheitlich wirkend und durch den Witz und die Kühnheit der Auffassung ausserordentlich anziehend. Ja die das Rankenwerk belebenden Menschen und Tiere stehen zuweilen in so innigem Konnexe zu diesem, dass sie fast als ein Bestandteil jener Pflanzen aus ihnen herausgewachsen erscheinen. Eine solche ornamentale Harmonie ist sicherlich in ihrer konsequenten Durchführung sehr wirkungsvoll, hat aber nur den einen Nachteil, dass bei der Fülle und der gleichmässigen Verteilung der Konturlinien, die Uebersicht beeinträchtigt wird, zumal die Schraffierung der Leisten auch weniger dazu beiträgt, die einzelnen Formen klarer, plastischer zu gestalten, als dass sie ornamentalen Prinzipien, denen der Mannigfaltigkeit und der Raumfüllung, zu dienen sucht (Vergl. Abb. X, S. 118).

In derselben Weise sind einige wundervolle Initialen verziert, in grossem Stile mit Ranken geschmückt, wobei der Buchstabenkern immer deutlich hervortritt. Auch diesen selbst sucht der Künstler möglichst zu beleben, sei es, dass er den Buchstabenkörper, wie bei dem «S», aus vier fantastischen Drachenleibern bildet, oder, wie bei dem mehr mit intarsiaartigem Ornament geschmückten «P», einen studierenden Gelehrten in das Innere des Buchstaben setzt, oder endlich, wie bei dem «J», mit der Initiale einen Beitrag zur eigentlichen Illustration liefert, indem hier, am Anfange der Schöpfungsgeschichte, der «Weltenschöpfer» selbst in den Kern des Buchstaben eingeschlossen wird. Besonders interessant ist das wundervolle, auf der ersten Seite befindliche, «L», das eine eher kalligraphisch, wie typographisch zu nennende Buchstabenform zeigt, die zuerst in Lyoner Drucken häufiger vorkommt. Wo der kalligraphische Zierrat einigen Raum frei lässt, sind Masken und die verschiedenartigsten Tiere in lebhaft bewegten Stellungen angebracht. Herrlich ist auch der auf dem Endstrich des «L» stehende Kreuzritter, der in voller Rüstung ins Feld zieht; seine trotzige Miene steht in lebhaftem Gegensatze zu der seiner Geliebten, einer modisch gekleideten Dame, die darüber, in der Schlinge des «L», auf ihren Knien liegt; offenbar betet sie für die Rückkehr ihres in den Krieg ziehenden Galans. Die Ausführung dieser Initiale beruht auf einer ganz selbständigen Erfindung unseres Künstlers, wie ich im Gegensatze zu Monceaux[206] schon jetzt bemerken will.



Abb. VI. Mer des hystoires, Paris 1488, S. 5v. Vergl. Abb. V. S. 100.

Das Ornament nimmt die wichtigste Stelle in unserem Buche ein, fast jede Seite schmücken jene entzückenden Leisten oder eine der eben erwähnten Initialen, sie verleihen dem Buche seinen eigentümlichen, prächtigen Charakter. Die übrigen Illu-

---

[206] Les, Le Rouge de Chablis. Paris 1896. 8°. I. S. 141 und 174.

strationen gehen wenig über das hinaus, was in dem Lübecker «Rudimentum» bereits vorgebildet war; dieselben Kompositionen werden oft bis in die Einzelheiten kopiert (vergl. Abb. VI S. 109 mit Abb. V S. 100). Die Zahl der Bilder ist etwas grösser, vor allem sind sie in der Erfindung reicher und mannigfaltiger; Wiederholungen kommen auch seltener vor. Die grossen Tafeln mit den Stammbäumen und Bilderreihen treten mehr in den Hintergrund. Um so merklicher vergrössert sich die Zahl der in den Text eingereihten Bilder, sie treten in nähere Beziehung zu dem Inhalte des Buches, sie werden jetzt erst im eigentlichen Sinne des Wortes Illustrationen. Bei den Medaillonfüllungen selbst herrscht eine grosse Mannigfaltigkeit; der Künstler will den Brustbildern, wenn er auch natürlich bei den biblischen und historischen Persönlichkeiten keine wirklichen Porträts bringen kann, etwas Individuelles geben, er sucht in jedem einzelnen Falle zu variieren. In der Differenzierung der oft sehr charaktervollen Medaillon-Brustbilder durch Aenderung des Gesichtstypus', der Trachten etc. versteigt er sich sogar zu dem Paradoxon, dass er einige Personen vom Rücken abbildet. — Auch die historisch-biblischen Darstellungen auf den Stammbaumtafeln sind etwas verändert. Bei dem Stammbaume Adams ist Gottvater ernster und strenger aufgefasst, er hat ein Messgewand an, sehr bezeichnend für die kirchlich-katholische Anschauungsweise unseres Illustrators. Die Hinzufügung der herrlichen, vorzüglich in den Raum gepassten Engel zeugt von seinem ausgesprochenen Schönheitssinne. Komisch wirkt in ihrer Lebendigkeit fast die Darstellung des Brudermordes; vielleicht könnte man in der nahen ikonographischen Verwandtschaft mit einem ähnlichen Bilde in der Kölner Bibel eine neue Beziehung zu jenem, von einem französischen Formschneider illustrierten, Buche finden. — In dem Bestreben, ausführlich zu illustrieren, geht unser Künstler oft zu weit, er weiss das Nebensächliche nicht von dem Wichtigen zu unterscheiden; so zeigt er z. B., wie Noah den Weinstock pflanzt. Natürlich finden wir auch an Stelle der, im «Rudimentum» noch unbewohnten, Arche eine Darstellung, wie Noah von dem ausgesandten Vogel das Oelreis empfängt. In dem Texte sind zahlreiche Städtegründungen illustrierende Bilder verteilt. Im Gegensatze zu den entsprechenden Darstellungen im «Rudimentum» herrscht in ihnen ein richtiges Grössenverhältnis zwischen Gebäuden und Menschen, andererseits auch zwischen den, in verschiedenen Entfernungen befindlichen, Personen. Der Bau der Städte ist ausführlicher, unter genauer Wiedergabe der Funktionen einzelner Handwerker, geschildert. Der Künstler liebt, wie so viele seiner Zeitgenossen, das Aussergewöhnliche; besonders lässt er bei den „monstres" (S. 43 v) seiner Fantasie freien Lauf. Dasselbe Bestreben, ausführlich und fantastisch zu schildern, veranlasst ihn auch bei der Abbildung der griechischen Götter nicht nur die Idole selbst — die er, abweichend von der Vorlage, differenziert — darzustellen, er zeigt uns teilweise auch die «Adoranten» derselben. Abgesehen davon, dass er sich bei der Schilderung der «heidnischen» Götterwelt oft mit Absicht das aller Absonderlichste leistet, scheut er nicht einmal davor zurück, bei dieser Gelegenheit auch für andere Zwecke hergestellte Formstöcke zu verwenden, deren Abdrücke nur schwer mit dem zu illustrierenden Gegenstande in Zusammenhang zu bringen sind. So wollte er z. B. für «Jupiter» wahrscheinlich einen thronenden König anbringen; der Verleger übersah aber dabei, dass der Formstock, den er dazu verwandte, ursprünglich wohl als Dedikationsblatt gedacht war; es ist nämlich darauf dargestellt, wie ein Autor einem Fürsten sein Buch überreicht (S. 46). Aehnlich erscheint «Apollo» als Alchemist (S. 50 v), bei „Le soleil" verwendet er eines der, bei der Genesiserzählung verwandten, Schöpfungsbilder (S. 55; vergl. Abb. VI S. 109), bei «Castor und Pollux» gewahrt man sogar ein sich liebendes Ehepaar (S. 59 v). Aus diesen Dingen könnte man eine sonderbare Vorstellung von

der klassischen Bildung unseres Illustrators erhalten; eine derartig inhaltlich nachlässige Illustration ist aber der durchgehende Zug bei allen Pariser Formschnittbüchern, während in Deutschland und z. B. auch in Lyon auf diese Dinge eine viel grössere Sorgfalt verwendet wurde. Immerhin — um wieder auf unsere Götterdarstellungen zurückzukommen — muss ich doch bemerken, dass die volkstümlicheren Gottheiten, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine vernunftgemässere Darstellung gefunden haben. So sieht man z. B. bei «Venus» (S. 49 v) eine unbekleidete Göttin auf einer Säule, während im Vordergrund gleich ein Priester — die Darstellung entspricht dem traditionellen Sposalizio-Schema — ein junges Paar vermählt. Bei «Mars» gewahrt man die Schilderung eines Fusskampfes (S. 52 a), einen schönen Formschnitt, der später noch sonst häufig Verwendung gefunden hat, gut komponiert, aber ohne Temperament gezeichnet, wie fast alle Illustrationen des Buches. Aehnlich sind auch die übrigen Kampfdarstellungen, die etwas vorworrene Reiterschlacht (S. 176 v c), auf der vorhergehenden Seite die Eroberung einer Stadt und die Besiegung des Riesen Goliath (S. 205 v), Bilder, die wiederholt in dem Buche abgedruckt wurden. Immer wieder an geeigneten Stellen verwandt wird auch eine Krönungsszene (S. 177) und eine Darstellung, wie eine Frau vor einem Manne kniet, ursprünglich als Aeneas und Dido bezeichnet (S. 175 v b). Sehr zahlreich und oft wiederholt sind die kleineren Formschnitte mit Kaisern, Königen, Päpsten, Gelehrten, alle, besonders die letzteren, in der verschiedenartigsten Weise, in mannigfachen Stellungen festgehalten, hervorragend vor allem durch die geistvolle Auffassung der Gesichtstypen.

Jetzt habe ich noch auf eine Reihe grösserer Formschnitte hinzuweisen, die sich durch die Vollkommenheit ihrer Kompositionen und die feine technische Ausführung besonders auszeichnen. Dazu gehört der «Uebergang über das rote Meer», noch in der Komposition sich an das «Rudimentum» anschliessend (S. 150 v), aber klarer und besser ausgeführt; ähnlich beim Kapitel «Levi», — dem Stammvater der Könige und Priester — (S. 141) eine zweigeteilte Längsleiste: Rechts sieht man eine Prozession von Geistlichen, links im Hintergrunde ein Kriegsheer; das Bild soll den Gegensatz und das Wesen der geistlichen und weltlichen Macht veranschaulichen. Ein ähnlicher Gedanke, ebenfalls mit besonderer Betonung der geistlichen, kirchlichen Machtvollkommenheit, soll auch bei dem viel gerühmten Taufbilde zum Ausdruck kommen (2. Band S. 137). Auf diesem, besonders grossen, Formschnitte sind einige Szenen aus der Geschichte der Bekehrung und der Taufe Chlodwigs vereinigt; es ist sicher, trotz aller Mängel in der Darstellung perspektivischer Verhältnisse ein Meisterwerk der frühen Formschneidekunst, stimmt aber stilistisch vollkommen mit den übrigen Formschnitten des Buches überein, enthält nur eine quantitative Steigerung des sonst gebotenen und verdient nicht jene gesonderte, oft alleinige Betrachtung, die ihm einige französische Forscher gewidmet haben.

Im Vergleich mit dem «Rudimentum» haben die Formschnitte der «Mer des hystoires» in der formalen Ausgestaltung, freilich dank der fortgeschrittenen technischen Fertigkeit, eine viel grössere Vollendung und Abrundung erreicht; auch die Durchbildung der Details und der Landschaft ist sorgfältiger. Merkwürdig ist es, wie viel lebendiger selbst da die Gestalten wirken, wo die Veränderungen gegen die Vorlage ausserordentlich gering sind. Die Figuren machen im einzelnen infolge einer stärkeren Betonung der Halspartien einen weniger untersetzten Eindruck, sie erscheinen besser proportioniert, wenn auch noch immer ziemlich klein. Die Gesichtstypen sind abgerundeter, die Nase ist nicht mehr so hart und gerade, der Mund kleiner, Augenbrauen und Nasenflügel stossen natürlicher aneinander — nicht mehr, wie im «Rudimentum», in einem nach oben ausfahrenden Winkel —, das Auge ist

mehr geschlossen, sodass die Pupille kaum sichtbar wird, es wirkt daher weniger lebensvoll, das Haar endlich ist regelmässig in feinen Strähnen gewellt. Die Zahl der Typen ist sehr gross und erscheint noch bedeutender, da unser Künstler die Fähigkeit besitzt, seine Menschen, ohne grosse Verkürzungsfehler zu machen, in allen möglichen Stellungen zu zeichnen und dadurch eine grosse Verschiedenheit in die Kompositionen zu bringen. Nur in geringem Masse kann er dagegen die Gemütsstimmung der Dargestellten zum Ausdruck bringen, allerhöchstens sucht er das durch die Bewegung der Hände und überhaupt durch die ganze Stellung des Körpers zu erreichen; aber auch das kommt auch nur selten vor: Meistens verharren die Figuren in einer gravitätischen Ruhe und Zurückhaltung, zumal sich selten Gelegenheit bietet heftig bewegte Szenen zu schildern. — In den Trachten herrscht noch ein gewisser allgemeiner Idealismus, aber zuweilen tritt auch schon, besonders bei den Frauen, das Modekostüm der Zeit in den Vordergrund; das gewöhnliche ist die Nachbildung schwerer Stoffe, die grosszügige Faltenbildungen zeitigen, auch ornamentierte Prokatstoffe kommen häufig vor; der Illustrator sucht dadurch exotische Kostüme oder solche fern entrückter Zeiten wiederzugeben. Die Faltenbildung ist weniger hart, besser beobachtet und abwechslungsreicher, wie in der Vorlage; eckige, hackenförmige Faltenenden kommen aber immer noch vor.

Das eigentlich bedeutsame an den Illustrationen der Pariser Ausgabe ist der Versuch, die Figuren mit dem Raume in Verbindung zu bringen. Bei den Lübecker Illustrationen sind die dargestellten Persönlichkeiten meist ohne Angabe der Oertlichkeit in dem Buche festgehalten. Anders in der «Mer des hystoires»: Der Illustrator derselben legt grosses Gewicht darauf die Lokalität der Handlung zu schildern. Der Gelehrte sitzt in seinem Arbeitszimmer, sein Schreibtisch mit den darauf befindlichen Utensilien, die Bücherregale, Schränke und sonstige Einrichtungsgegenstände sind mit allen Einzelheiten wiedergegeben. Und ebenso sieht man bei im Freien sich abspielenden Darstellungen alle Details der Landschaft, Berge, Städte und Pflanzen, letztere freilich, in einem merkwürdigen Gegensatze zu der realistischen Behandlung des Ornaments, in einer schematisch stilisierenden Weise wiedergegeben. Meistens stehen die abgebildeten Personen zu den dargestellten landschaftlichen oder in einem Binnenraume befindlichen Objekten in einem natürlichen Verhältnisse. Wenn trotzdem der Eindruck der Raumtiefe nicht erreicht wird, so ist daran einerseits ein mangelhaftes Schraffierungssystem schuld, andererseits aber auch der Umstand, dass der Künstler in seinem ornamentalen Empfinden mehr Gewicht auf die Raumfüllung, als auf die Raumvertiefung legte. Dieses Bestreben, auch die eigentlichen «Illustrationen» ornamental zu gestalten und besonders die zur Verfügung stehende Fläche in gleichmässiger Weise zu füllen, ist ein Zug, den wir durchgängig bei Pariser Formschnittwerken beobachten können, der sogar, wie wir später sehen werden, derartig die Oberhand gewinnt, dass zuletzt der Zweck der Illustration zuweilen ganz vergessen wird, und erzählende Bilder lediglich in der Absicht in den Büchern abgedruckt werden, die ornamentale Schönheit der Buchausstattung zu erhöhen. Uebrigens wirken auch in der «Mer des hystoires» die Bilder viel plastischer, wenn sie koloriert sind.

Das Prinzip der Raumfüllung ist bei einigen Formschnitten des Buches besonders konsequent durchgeführt, die Szenen aus dem Leben Christi und der Maria wiedergeben. Es sind kleine Bildchen, die ihre besondere, stilistisch mit den übrigen übereinstimmende, Leisteneinrahmung haben. Die Stöcke derselben sind wohl kaum eigens für die «Mer des hystoires» hergestellt, sie gehören wahrscheinlich zu dem Illustrationsschmucke von Gebetbüchern und wurden nun, da sie einmal in der

Werkstatt Pierre Le Rouge's vorhanden waren, auch in unserem Buche zur Veranschaulichung einiger Erzählungen des neuen Testamentes verwendet. Dem kleineren Massstabe dieser Bilder entsprechend sind die Einzelheiten mit viel grösserer Feinheit gezeichnet. Eine grosse Freiheit in der Komposition, die Vollendung in der formalen Bildung und die auffallende Geschicklichkeit in der Auffassung perspektivischer Verhältnisse, die sorgfältige Ausbildung der Hintergrundslandschaft erklärt sich wohl daraus, dass diese Bildchen Kopieen von Miniaturen sind, wie sie uns ähnlich in vielen jener reizend ausgestatteten, handschriftlichen Livres d'heures erhalten sind. — Auch sonst haben noch einige Stöcke von gedruckten Gebetbüchern in unserem Drucke Verwendung gefunden; ich nenne die Erschaffung der Eva (S. 20), kleinere Szenen aus dem Leben des Hiob (S. 116) und den Stammbaum Jesses (S. 168v).

Abgesehen von den wenigen, ganz zuletzt genannten, Formschnitten, die vielleicht von anderer Hand sind, geht durch die Illustrationen des Buches ein einheitlicher Zug, wir können sie alle mit gutem Gewissen dem Werke eines Meisters zuweisen. Ich bin daher in der Lage, einen Punkt unserer Besprechung in diesem Zusammenhange zu behandeln, der erst eigentlich die besondere künstlerische Eigenart unserer Illustrationen charakterisiert, der ihre Vollkommenheit im Formalen erst ganz erklärt: das ist das Technische. Kräftige Umrisse und feine, enggestellte gradlinige Schraffierung ist das durchgehende Prinzip der französischen Formschnitttechnik im 15. Jahrhundert. Sie bezweckt damit ein klares Hervortreten der einzelnen Objekte, eine starke Licht- und Schattenwirkung, was bei dem Pariser Formschnitt, trotz des Vermeidens schwarzer Flächen, durch den Kontrast enger Strichlagen mit dem weissen, ausgesparten Papier erreicht wird. Trotzdem fehlt infolge der Gradlinigkeit der Schraffierungen eine eigentlich plastische Rundwirkung, die Formschnitte bewahren immer einen stark flächenhaften Charakter. Was nun speziell den Illustrator der «Mer des hystoires» betrifft, so wendet er bei der Wiedergabe rundplastischer Gebilde ganz kurze Parallelstriche an, die nicht in die Konturen übergehen; die Wirkung ist sehr hart, da ein Uebergang von den weissen zu den schraffierten Stellen vollkommen fehlt. Bei weniger umfangreichen Rundungen wirkt das freilich nicht so störend, während z. B. bei der Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers diese, jeder Weichheit entbehrende, Technik sehr unnatürliche Formen hervorbringt, obwohl der Illustrator im allgemeinen den Akt ganz gut beobachtet, sogar studiert hat. Ebene Flächen werden teilweise mit langen, die Konturen verbindenden, Parallelstrichlagen bedeckt, die sich je nach der Belichtung der betreffenden Ebene enger oder weiter gestalten. Im allgemeinen ist ein richtiges Empfinden für die wirksame Verwendung der Schraffierung vorhanden, auch quantitativ ist immer das richtige Mass gewahrt. Will man diese Manier mit der im «Rudimentum» angewandten vergleichen, so ergiebt sich in diesem Punkte eine grosse Verschiedenheit. Dort herrscht in der Strichführung Unklarheit, ein weicherer, malerischer Eindruck wird erreicht. Hier ist jeder Strich sicher und bestimmt gezogen, scharf und genau geschnitten, jede Haarsträhne ist durch eine besondere Wellenlinie von der anderen unterschieden. Die Schnitttechnik steht augenscheinlich auf einer viel höheren Stufe, es offenbart sich darin eine grosse Geschicklichkeit und eine vollkommene Beherrschung des Materials, das wahrscheinlich hier das Holz gewesen ist; aber es lässt sich auch nicht leugnen, dass die raffiniert klare und sichere Strichführung einer gewissen Härte und Trockenheit nicht entbehrt.

Im Anschlusse an dieses Meisterwerk Le Rouges erschien im Jahre 1491 bei Jean Du Pré in Lyon eine zweite französische Ausgabe[207]. Dieses Buch enthält freie, meist verkleinerte Kopien der Pariser Formschnitte von geringerer, aber immer noch

[207] Copinger 3992.



Abb. VII. Mer des hystoires, Lyon 1491. S. 1. Vergl. Abb. X, S. 118.

vorzüglicher Ausführung. Die Zahl der Formschnitte ist nicht so gross, aber immer noch viel bedeutender, wie im Lübecker «Rudimentum». Bei der Nachbildung erlaubt sich der Künstler einige Freiheiten, besonders in der Ornamentik (vergl. Abb. VII), weniger glücklich in den historischen Darstellungen (vergl. Abb. VIII, S. 115). Der Hauptunterschied zwischen den Formschnitten beider Ausgaben liegt darin, dass bei dem Pariser Buche in allem das ornamentale Element vorherrscht, während der Lyoner Formschneider auch darauf Gewicht legt, dass die einzelnen Gegenstände klar und deutlich als selbständige Bestandteile der Handlung hervortreten. Der Eindruck der Figuren ist plastischer, obwohl die Schraffierungstechnik sehr verwandt, im allgemeinen freilich nicht so fein und aufdringlicher, ist. Die Formengebung ist weniger gefällig: Die Gesichtstypen sind eintöniger, nicht so individuell-charakteristisch ausgeprägt; besonders in der, bei dem Lyoner Künstler beliebten, Vorderansicht erscheinen sie oft einander ähnlich. Sie haben einen ausgesprochen lyonesischen Charakter: Ein stark abgerundetes Oval, etwas glotzende Augen, eine, sehr einfach gezeichnete, gerade Nase mit rechtwinkligem Augenansatze, ebenso der Mund mit T-förmigen Winkelansätzen, eine flauere Haarbehandlung, wie sie in Paris üblich ist, sind die Hauptmerkmale dieser Typen. Aber auch in der Gewandbehandlung folgt der Künstler einer Lyoner Tradition, indem er sich sehr genau an die herrschende Zeittracht hält und sie selbst in die Illustration biblischer Szenen oder Darstellungen aus der griechischen Mythologie überträgt. Er besitzt eine grosse Geschicklichkeit in der Zeichnung jener Kostümfiguren, die in ihrer etwas gezierten Körperhaltung, mit ihren enganliegenden Gewändern, unter denen in graziöser Weise die Formen des Körpers zur Geltung kommen, und den fantastischen Hüten uns ein ganz gutes Abbild von jener Moderichtung und auch dem Zeremoniell geben können, das an dem, bis zum Jahre 1477 für die ganze civilisierte Welt des 15. Jahrhunderts tonangebenden, burgundischen Hofe herrschte. Das Gewand belebt unser Künstler durch eine höchst reizvolle Faltengebung, die ohne brüchig zu wirken, eine grosse Mannigfaltigkeit aufweist, wenn sie auch mit ihrer mehr vertikalen Tendenz weniger schwungvoll und gross ist, wie die der Pariser Formschnitte. Er schraffiert hierbei meist in kurzen, die Konturen verbindenden Strichlagen, wobei aber infolge des Fehlens jeder Rundschraffierung die höchste Vollkommenheit niemals erreicht werden konnte. Uebrigens lässt die Einheitlichkeit in der Technik der Formschnitte auch hier keinen Zweifel darüber aufkommen, dass alle von einer Hand sind.

Im allgemeinen hat sich der Künstler an die Nachbildung der Pariser Originale

gehalten; zuweilen jedoch veranlassen ihn rein äusserliche und auch sachliche Gründe zu mancherlei Aenderungen. So verwendet er z. B. gleich im Anfange eine L-Initiale, die nur äusserlich auf die Anregung des Pariser Originals zurückzuführen ist[208]. Es ist ein echt Lyoner Typus, charakteristisch für alle in Lyon erschienenen Formschnittinitialen; dieser wurde offenbar früh aus den burgundischen Miniaturen übernommen, wie schon seine kalligraphische Form zeigt. Auf dieser Initiale (s. Abb. IX, S. 116) bemerken wir, abgesehen von zahlreichem Tier und Maskenschmuck, eine treffliche Darstellung des Ritters «Georg», wie er den Drachen erlegt, ganz in der Vorderansicht aufgenommen und sehr flott in der Zeichnung[209]. — Bei der Wiedergabe der griechischen Götter sucht der Lyoner Künstler die Fehler seines Pariser Kollegen zu korrigieren, er schafft hier neue Kompositionen, in denen er einen Nachweis seiner klassischen Bildung zu erbringen sucht: Kronos wird dargestellt, wie er seine Kinder verzehrt, Apollo ist jetzt ein veritabler Sonnengott, Merkur hat Flügel am Kopf und einen, freilich sehr wundersamen, Schlangenstab in der Hand, die Dioskuren helfen Schiffbrüchigen etc. Formal ist der Künstler weniger glücklich, wenn er sich von der Vorlage befreit. Das zeigt sich auch bei einigen «Städtegründungen», wo er von einem erhöhten Punkte aus einen Einblick in die Stadt zu geben sucht, die perspektivischen Verhältnisse aber nicht ganz richtig erfassen kann.



Abb. VIII. Mer des hystoires, Lyon 1491, S. 4v. Vergl. Abb. VI, S. 109

Nur in einem Punkte ist die Lyoner der Pariser Ausgabe vorzuziehen, nämlich in jenen kleinen Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, dass das «Livre d'heures», das dem Lyoner Formschneider als Muster gedient hat, besser illustriert war, wie das, welches dem Illustrator Pierre Le Rouge's vorgelegen hat. Diese kleinen Bildchen sind von einer solchen Vollendung in der Komposition, von einer solchen Schönheit in der Ausbildung des Formalen, dass man hier wirklich annehmen muss, dass ein Miniaturwerk ersten Ranges als Vorlage gedient habe; thatsächlich finde ich auch in Komposition und Auffassung

[208] Das Verhältnis ist nicht umgekehrt, wie Monceaux behauptet (Les Rouges de Chablis. I, S. 141), der glaubt, dass dieser Typus schon in der Ausgabe der für Vérard gedruckten «Danse macabre», Paris 1485 (Ex. Paris, Bibl. Nat. vélins no. 579) verwendet worden wäre. Da in den erhaltenen Exemplaren dieses Totentanzes gerade das Titelblatt mit der Initiale fehlt und Monceaux seine Behauptung nur auf Rückschlüsse von einer Kopien enthaltenden späten «Lyoner» Ausgabe gründet (Hain 10414), ist sie unbeweisbar; aber sie ist auch unwahrscheinlich. Der Formstock dieser L-Initiale wird nur in Lyoner Büchern verwendet, zuerst nachweislich in der Ausgabe der «Mer des hystoires» vom Jahre 1491, später wohl auf der ersten Seite der ohne Jahresangabe erschienenen Bibel, die Dibdin, Bibl. Spenceriana, Suppl. II, S. 49 ff. beschreibt, dann später erst in der Lyoner Ausgabe der «Danse macabre» vom Jahre 1499 (Hain 10 414), auf die sich Monceaux bezieht. Dass dieser schon vorher bei Lyoner Druckern benutzte Formstock auch hier verwendet wurde, ist weiter nicht merkwürdig; dazu war es nicht nötig, sich erst zu überzeugen, ob auch die Initiale eine Kopie eines Formschnittes der Originalausgabe des Totentanzes sei.

[209] Zweifelhaft bleibt, wen die Gestalt in der oberen Schlinge des «L» darstellen soll, die den Speer des Heiligen zu lenken scheint (ein Schutzheiliger?).

nahe Beziehungen zu Darstellungen in dem berühmten Gebetbuche König René's II., das jetzt in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt wird, und einem, mir ausserdem bekannten, in der Haager K. Bibliothek[210] befindlichen, Livre d'heures,



Abb. IX. Mer des hystoires, Lyon 1491. S. 1.

das früher im Besitze Karls VI. von Frankreich gewesen war. Die Darstellungen haben einen überaus liebenswürdigen, intimen Zug, Genremotive sind häufig, während

[210] Nr. A.A. 147.

das grossartig Dramatische, wie es den Szenen der «Grablegung», «Auferstehung» und «Himmelfahrt Christi» eigen ist, scheinbar mit Absicht, schon durch die Auswahl der Stoffe vermieden wird. Der hohen Schönheit jener Entwürfe entspricht auch die Feinheit der Formschnittausführung, der Künstler wird den Intentionen des Miniaturmalers in der Zartheit der Modellierung vollkommen gerecht und versteht es mit grosser Geschicklichkeit, die farbigen Wirkungen des Originales auf die Schwarzweisskunst zu übertragen. Auch, was die technische Ausführung betrifft, gebührt ihm ein volles Lob. Diese kleinen Bildchen haben zweierlei Umrahmungen, zunächst einen Rahmen, der aus zwei, mit Zierpflanzen überkleideten, Säulen und einem darüber sich wölbenden spätgotischen Flachbogen besteht. Ausserdem sind sie aber auch je mit vier kleinen Leistchen umgeben, die in mannigfaltiger Weise mit feinem Ornament übersponnen sind und zwar so, dass immer ein weisses Stück einer Leiste mit einem schwarzen abwechselt. Auch diese Art der Ornamentierung ist unmittelbar aus den handschriftlichen Gebetbüchern übernommen, sie findet sich ebenfalls unter anderem in jenem oben genannten Haager «Livre d'heures» wieder: Dort sieht man meist blaue und rote Streifenabschnitte miteinander abwechseln, worauf dann noch ganz zierliche, feine Ornamente mit weisser Deckfarbe aufgetragen sind.

II. DIE FRANZÖSISCHEN ILLUSTRATIONSWERKE.

A. PARIS.

Und nun, nachdem wir die Thatsachen, die die Ausgaben des französischen «Rudimentum noviciorum» betreffen, klarzulegen versucht haben, wollen wir wieder zu unserer Pariser Ausgabe zurückkehren, um eine der schwierigsten Fragen, die sie berührt, anzuschneiden, die Frage nach dem Verfertiger ihrer Formschnitte. H. Monceux behauptet in seinem Buche, das er den «Le Rouge de Chablis, calligraphes et miniaturistes, graveures et imprimeurs» widmet, dass Pierre Le Rouge [211], der Drucker des Werkes, auch Miniaturmaler und Formschneider gewesen sei, in ihm erkennt er den Illustrator der bei ihm gedruckten Werke, deren Zahl er auch noch um einige keineswegs urkundlich beglaubigte vermehrt. Für alle diese Behauptungen hat Monceaux auch nicht den Schatten eines Beweises erbracht. Ja es erscheint mir sogar, wie schon früher Schreiber [212], ganz unwahrscheinlich, dass der Drucker Pierre Le Rouge auch Formschneider gewesen ist: Drei seiner Verlagswerke enthalten überhaupt keine Illustrationen, andere, die Monceaux ihm zuweist, sind nicht von dem Künstler illustriert, der die Formschnitte der «Mer des hystoires» gemacht hat. Ausserdem glaube ich nachweisen zu können, dass der Illustrator der «Mer des hystoires» auch für andere Drucker gearbeitet hat; und es wäre höchst merkwürdig, wenn der Drucker Pierre Le Rouge für einen Konkurrenten Formstöcke hergestellt hätte.

Ein Frühwerk unseres Illustrators scheinen die Formschnitte des 1486 bei Jean Du Pré und Pierre Gerardin Abbeville gedruckten Augustinus La cite de dieu [213] zu sein. Die Zahl der stilistischen Analogien ist so gross, dass die Identität der Künstler sich wohl kaum von der Hand weisen lässt; doch ist hier nicht der Platz, die Illustrationen dieses Buches ausführlicher zu besprechen. — Vom selben Künstler illustriert

---

[211] Paris 1896. 4°. Bd. I.

[212] Die Druckerfamilie Le Rouge. Zeitschrift für Bücherfreude, I (1897/98). Leipzig und Bielefeld. 4°. S. 377 ff.

[213] Hain 2070.





Abb. X. Mer des hystoires. Paris 1488. S. 1 unten.

wurde auch der ebenfalls von Du Pré und Gérard gedruckte Roman des neuf preux[214]. Das Buch enthält zwar keine Jahresangabe; da aber die Geschäftsverbindung der beiden Verleger in Abbeville nur von kurzer Dauer war, können wir es ohne Gefahr in dieselbe Zeit, wie das vorgenannte Werk, setzen. Es enthält neun Formschnitte von vorzüglicher Ausführung. Dargestellt ist auf jedem einer der neun Helden, alle in gespreizter Stellung, in mittelalterlicher Weise gekleidet, umgeben von ihren Wappen und Insignien. Die ganzen Formschnitte haben etwas heraldisches in ihrer Auffassung, die Rüstungen und Wappen scheinen die Hauptsache zu sein. Dieser Eindruck wird noch verschärft durch die rücksichtslose Sorgfalt, mit der der Künstler versucht hat, den Raum auszufüllen, womit immer eine gewisse Stilisierung, ja eine gewisse Unnatur verbunden ist. So erklärt sich die Spreizung der Beine, das Flattern der Gewänder, so auch die Verzeichnungen der Arme, von denen immer der eine nach vorn, der andere in schier unmöglicher Weise nach rückwärts gestreckt ist. Wo dann noch ein Plätzchen übrig bleibt, treten Aufschriften ausfüllend hinzu, ausserdem Pflanzen in der schon von der «Mer des hystoires» her bekannten Form. Die sehr charakteristischen Gesichtstypen erinnern stark an die der «Mer des hystoires». Die Schraffierung ist auf das äusserste beschränkt. Von dem Roman existieren mehrere Einblattfolgen[215], die aber kaum zu den besprochenen Formschnitten in ikonographischer Beziehung stehen.

Die schönen Formstöcke der «Mer des hystoires» haben später in den Pariser Druckoffizinen vielfache Verwendung gefunden. Pierre Le Rouge benutzte selbst noch einige Initialen und Kampfdarstellungen aus diesem Buche zur Ausschmückung eines Lucan, Suétone, Salluste en françois betitelten Werkes, das im Jahre 1490 erschien[216]. Ausserdem finden wir in diesem Buche noch einige merkwürdige Leisten mit interessanten Figuren auf schwarzem Grunde. Es sind modisch gekleidete Frauen in allen möglichen Stellungen, mit Tieren, die ihnen als Symbol beigegeben sind. Wahrscheinlich sollen es Darstellungen der Tugenden und Laster sein, wie sie häufig in fran-

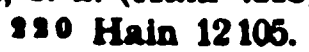
214 Claudin, L'histoire de l'imprimerie en France. I, S. 233.
215 Vergl. Schreiber, Manuel, Nr. 1945—49.
216 Hain 10244.

zösischen Gebetbüchern vorkommen; vielleicht hatten die Stöcke auch schon früher eine ähnliche Verwendung gefunden. Mit dem Texte stehen sie in gar keinem Zusammenhange; die Illustration ist in diesem Buche teilweise schon zum Dekorationsstück geworden. Die Gesichtstypen der Frauen sind nicht schön, oft aber sehr charakteristisch, das Gewand ist, wie die ganzen Figuren, stilisiert, die Bewegung teilweise übertrieben. Stilistisch sind sie schwer unterzubringen, die Karrikierung der Typen verwischt den Stil; immerhin bin ich nicht ganz abgeneigt, diese Entwürfe dem Illustrator der «Mer des hystoires» zuzuweisen, wenn auch die technische Ausführung geringer ist. — Eine zweite Ausgabe desselben Buches wurde im Jahre 1500 für den Verleger Vérard gedruckt[217]. Auch in ihr finden wir noch zwei Initialen aus der «Mer des hystoires», ausserdem ein Dedikationsblatt, das in vielen Pariser Drucken vorkommt, zuerst in dem «Boccace, Cent nouvelles, Paris 1486, S. 2»[218]; wir werden noch später auf diesen Formschnitt zurückkommen[219].

Ferner kommen in der, 1491 für Vérard gedruckten, französischen Ausgabe des «Orosius» zahlreiche Formschnitte aus der «Mer des hystoires» vor. Das ist leicht begreiflich. Denn der «Orosius»[220] umfasste inhaltlich ungefähr denselben Stoff, wie das «Rudimentum»; dies konnte einen Verleger leicht veranlassen, in beiden Büchern dieselben Formschnitte zu verwenden. Auch die Randleisten stimmen teilweise überein. Ausserdem treffen wir aber auch, besonders im letzten Teile des Buches, zahlreiche Abbildungen an, die einen von dem Formschnittstil der bisher betrachteten Illustrationen vollkommen abweichenden Charakter haben. Ja es finden sich darin sogar rohe Nachbildungen der Randleisten der «Mer des hystoires». Hier ist es gerade interessant Proben von zwei stilistisch verschiedenen Formschnittgruppen nebeneinander zu finden, die vielleicht die wichtigsten Repräsentanten der bedeutendsten Pariser Formschneideateliers gewesen sind. Ein Vergleich kann uns am aller besten über die fundamentale Verschiedenheit zwischen den Illustrationen der «Mer des hystoires» und denen jenes anderen, ebenfalls anonymen, Formschnittmeisters aufklären. Man betrachte z. B. jene herrliche, untere Leiste auf S. 1 der «Mer des hystoires» (Vergl. Abb. X) mit den maiestätisch würdevoll aufgerichteten Engeln, in ihren langen Gewändern, die ohne Anstrengung das Wappenschild zu halten scheinen! Auf S. 3 des «Orosius» (Vergl. Abb. XI) gewahrt man dieselben Engel, der Künstler hat offenbar die Anregung der «Mer des hystoires» in sich aufgenommen; aber in den un-



Abb. XI. Orase, Paris 1491. S. 3 unten.



217 Hain 10245.
218 Claudin I, S. 428.
219 Vergl. Commentaires de Jules César traduit par R. Gaguin. Paris, Vérard, s. a. (Hain 4223) S. 1v.
220 Hain 12105.

graziös dem Beschauer zugewendeten Engelköpfen sieht man die hässlichen breiten Gesichter mit angeschwollenen Backen, grossen Augen und einem weiten Mund; ihr Körper ist unter der schweren Last des Wappenschildes, das sie tragen, in sich zusammengesunken. Diese ungefügen Arme, dieses schwer gebauschte Gewand, die trockene nüchterne Schraffierung mit keilförmig, ziemlich weitgestellten Strichen, die in die Konturen übergehen, alle diese Dinge sind sehr verschieden von der, ornamental so reizvollen, Vorlage. Diese neuen Leisten sind schmäler, in der Komposition der Ranken zeigt sich eine mehr gedrückte, horizontale Tendenz, die Einzelheiten sind naturalistischer, plastischer — besonders infolge der eigenartigen Schraffierungsmethode —, das Gerippe des Ornaments tritt wieder deutlicher hervor, das Körperliche des Einzelwesens verdrängt die ornamentale Einheit des Ganzen. Alles weist darauf hin, dass wir es hier mit einer anderen Schule zu thun haben. — Dass in dem «Orosius» sich Formschnitte der beiden Schulen gemischt vorfinden, ist unschwer zu erklären. Das Herumwandern der Formstöcke in den verschiedenen Pariser Druckateliers ist etwas ganz gewöhnliches, ja es scheint sogar, dass der Buchhändler Antoine Vérard, in dessen Besitz mit der Zeit eine grosse Anzahl der schönsten Formstöcke übergegangen war, die Vermittlung derselben an die verschiedenen Druckereien übernommen hat. Dagegen ist es mir unverständlich, wie Monceaux[221] sämtliche Formschnitte dieses Buches für Werke Pierre Le Rouge's erklären kann. Selbst zugegeben, Pierre Le Rouge sei Formschneider gewesen, es stünde unzweifelhaft fest, dass er den «Orosius» verlegt habe, so wäre doch nichts unwahrscheinlicher als die Annahme, dass ein und derselbe Künstler seine eigenen Werke, und zwar in so minderwertiger Weise, kopiert hätte.

Wir lernen also in dem «Orosius» eine zweite Pariser Formschneide-Schule kennen, deren Produkte zwar nicht auf derselben hohen Stufe der Schönheit und Vollendung stehen, wie die Illustrationen der «Mer des hystoires», die aber jedenfalls vieles eigenartige und sogar bedeutende aufweisen; ja sie übertreffen jene in mancher Beziehung vielleicht sogar, wie in der Durchbildung des Körperlich-Plastischen und durch den Reichtum der erzählenden Erfindung. Kann man die Thätigkeit des erstbesprochenen Formschneiders eine ornamental-komponierende nennen, so offenbart sich in jener anderen Richtung[222] ein Talent der erfinderisch erzählenden Darstellungsweise. Müssen wir doch dieser Schule jene «Calandriers des bergers», jene Boccaccio-Ausgaben, einige Totentänze und zahlreiche Historienbücher zuweisen, die als mustergültig für die erzählende Illustrationsthätigkeit hingestellt werden können.

Bevor ich jedoch den in diesen Kreis gehörenden Historienbüchern eine eingehende Betrachtung widme, will ich noch auf eine kleine Gruppe von Formschnitten hinweisen, die zeitlich fast am Anfange der Pariser Formschnittillustration stehen. Sie gehören kaum derselben Hand an, wie die eben bezeichneten, haben aber eine so enge Verwandtschaft mit ihnen, dass ich eine Einwirkung von dieser Seite annehmen zu müssen glaube. Wahrscheinlich war jener frühe Illustrator, der zuerst für Jean Du Pré arbeitete, der Lehrer jenes Meisters, dessen Thätigkeit wir später betrachten wollen.

Das erste mit historischen Illustrationen geschmückte Buch, das in Paris verlegt wurde, ist die französische Uebersetznng des Boccaccio **Des cas et ruines des nobles hommes et femmes.** Es erschien im Jahre 1483[223] bei Jean Du Pré mit zahlreichen

---

[221] Les Le Rouge de Chablis a. a. O., S. 247 f.

[222] Die Zahl dieser stilistisch zusammengehörenden Arbeiten ist so gross, dass man vielleicht besser von einer «Schule» nicht von einem «Meister» spricht.

[223] Hain 8343.

Formschnitten, die, wie der erste Augenschein zeigt, mit Handschriftenillustrationen in einem engen Zusammenhange stehen müssen. Die Verwandtschaft mit später zu besprechenden Kupferstichen, die zur Illustration einer bei Colard Mansion in Brügge erschienenen Boccaccio-Ausgabe[224] gehören, bildet einen Beweis für das Bestehen einer derartigen handschriftlichen Tradition, zumal eine unmittelbare Abhängigkeit von den Brügger Kupferstichen hier ausgeschlossen ist. Andererseits lässt sich auch die Thatsache, dass die französische Formschnittkunst gleich in ihren ersten Anfängen mit derartig vollendeten Arbeiten — im Gegensatze zu den frühen deutschen Form-

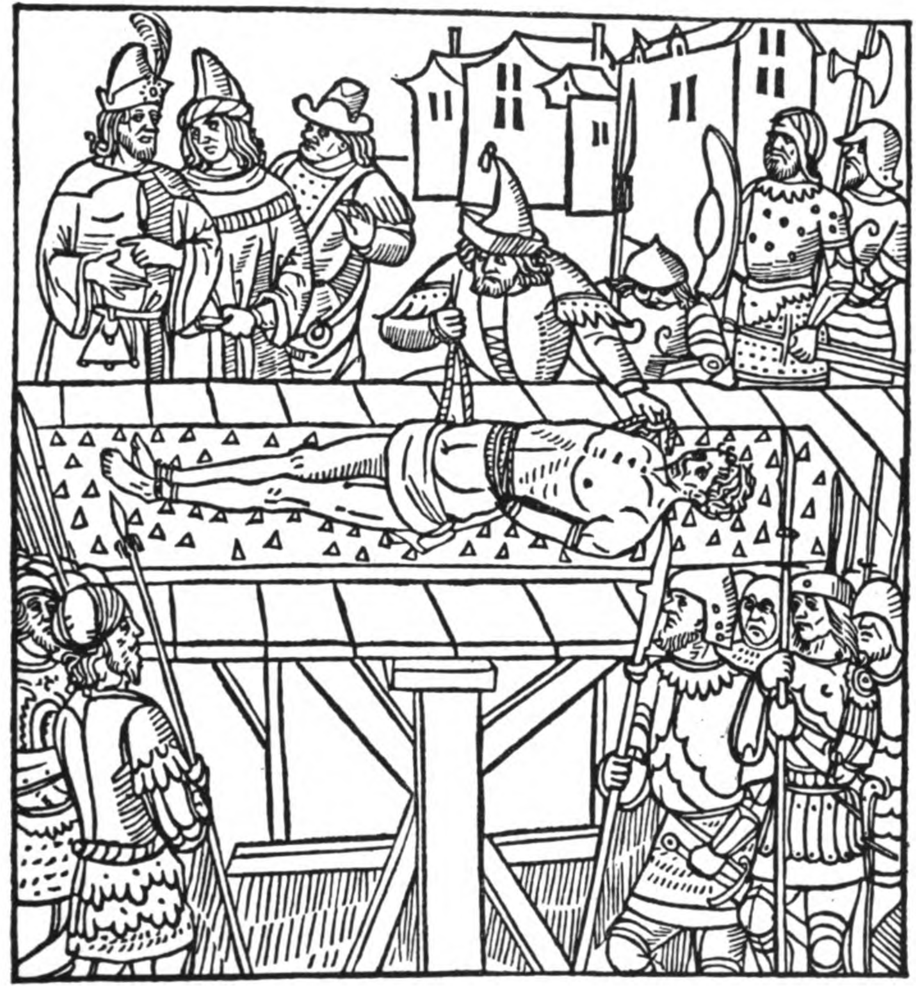


Abb. XII. «Marter des Regulus» aus Boccace, Des cas et ruines des nobles femmes, Paris 1483, S. 187.

schnittillustrationen oder auch anderen französischen, wie wir Beispiele in der Livius- und Aretinus-Ausgabe fanden[225] — hervortritt, nur durch die Anlehnung an andere Kunstwerke erklären[226]. Der Charakter der Miniaturen ist in den Form-

---

[224] Hain 3341.

[225] Vergl. S. 57.

[226] Es war mir leider nicht möglich sämtliche in Betracht kommenden Miniaturbücher durchzusehen, um zu konstatieren, in welchem Masse sich die französischen Formschnitte an Miniaturen anlehnen. Ich konnte nur einige Stichproben unter den Handschriften der Bibliothèque nationale in Paris machen. Meine Vermutung, die durch den Stilcharakter der Formschnitte hervorgerufen wurde, fand durch diese Untersuchung manche Bestätigung; ich konnte feststellen, dass thatsächlich ein enger Zusammenhang zwischen den französischen Handschriften- und Formschnittillustrationen besteht, ohne auch nur in irgend einem Falle die unmittelbare Vorlage eines ganzen Formschnittbuches gefunden zu haben. Die Uebereinstimmungen waren meist allgemeine, oder sie erstreckten

schnitten vollkommen beibehalten; eine nachträgliche Bemalung der linearen Formschnitt-Vorzeichnung war wohl auch in den meisten Fällen vorgesehen. Die zeichnerische Manier hat durch die Uebertragung in den Schnitt nur wenig Veränderung erfahren: Die Umrisse setzt der Künstler scharf, mit kräftigen Linien auf das Papier, in die Schraffierung, die sehr geschickt, wenn auch sparsam angewandt ist, sucht er eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit zu bringen. Ganze Flächen sind von, in gleichem Abstande befindlichen, Linien in verschiedenen Richtungen überzogen, Körperrundungen werden, wenn auch nur mit geringem Erfolge, durch kurze im rechten Winkel zu den Konturen verlaufende, oft keilförmig in dieselben mündende Parallelstrichlagen zur Darstellung gebracht. Die Strichführung ist zwar nicht so fein, wie bei den Illustrationen der «Mer des hystoires», aber immer noch verhältnismässig sauber und sorgfältig.

Ihrem Inhalte nach sind die Illustrationen nur selten eigentlich historische Darstellungen, meist sehr allgemein gehalten, indem sie in symbolischer Weise auf den Wechsel des Schicksals, das Hauptthema des Buches, hinweisen. Die Art der Schilderung ist sehr lebendig es herrscht schon eine Vorliebe für das «Grausige», wie es ja drei Jahre später in so furchtbarer Weise in der «Danse macabre» und der «L'art de bien mourir» hervortritt; eine Marter- (Vergl. Abb. XII, S. 121) und eine Hinrichtungsszene scheinen schon auf derartige Dinge vorzubereiten. — Während die Kompositionen wohl fast ganz dem Miniator angehören, ist hier in der Ausbildung des Einzelnen wohl manchmal die Eigenart des Formschneiders zum Ausdruck gekommen. Die dargestellten Figuren haben im allgemeinen richtige Proportionen, sie sind im grossen und ganzen ziemlich lang, fast kreisrunde Köpfe mit grossem Untergesichte sitzen auf dem stets kurzen Halse. Bei den Augen fehlt meist die Pupille, Oberlidansatz und Brauen sind angegeben, die Nase erscheint in einem sehr spitzen Winkel, das Haar verläuft in Parallelsträhnen, die sich meist an den Enden spiralenartig aufrollen. Bei den Gewändern findet man eine etwas verallgemeinerte Zeittracht, grosse Faltenzüge herrschen vor; jede Kleinlichkeit ist vermieden, Faltenaugen sind selten, oft erscheint die Gewandung wie drapiert, offenbar in der Absicht, ohne unnatürlich wirken zu wollen, möglichst einfache Konturen zu erhalten. Die Hände sind dagegen, wenn sie bewegt werden, meist verzeichnet. Die Landschaftsausblicke, sowie Innenräume sind bei einer aussergewöhnlichen Beherrschung der Linearperspektive in ausführlicher Weise geschildert. Eine grosse Naturliebe verrät sich in der Belebung des Bodens durch zahlreiche Pflänzchen, wenn diese auch öfters sehr schematisch wiedergegeben werden.

Die Stöcke dieser schönen Formschnitte sind, wie es scheint, nach England verkauft worden. Als im Jahre 1494 in Paris Vérard dasselbe Buch wieder herausgab[227], musste er andere, inhaltlich ziemlich neutrale, Stöcke zu seiner Illustration verwenden. Dagegen erscheinen imselben Jahre die Formstöcke Jean du Pré's in der englischen Uebersetzung, die bei Richard Pynson in London verlegt wurde[228].

Der eine Formschnitt mit dem Rade der Fortuna wurde wahrscheinlich nach der Pariser oder Londoner Ausgabe für das Titelblatt eines unter dem Titel La caida de Principes de Juan Boccacio bei Ungut und Polonus im Jahre 1495 in Sevilla er-

---

sich nur auf einzelne Illustrationen. Im vorliegenden Falle vergleiche man die Handschrift der Bibl. Nat. Cod. fr. 130. Auch geht offenbar die eine Gruppe (links) mit dem «Glücksrade» auf einem Kupferstiche des immer kopierenden «Meisters der Bandrollen» (Passavant II, S. 27, Nr. 48) auf eine ähnliche Vorlage zurück, wie der Formschnitt auf S. 233 unseres Buches.

[227] Hain 3344.

[228] Hain 3345. Vergl. Transactions of the Bibliographical Society. VI, Part. I. London 1901. 8°. Pollard, A. W. Some Notes on English Illustrated Books, S. 42.

schienenen Buches[229] hergestellt. Freilich ist es bei der, oben näher charakterisierten, Vorgeschichte dieser Formschnitte durchaus nicht ausgeschlossen, dass der spanische Illustrator eine Miniaturvorlage benutzt hat. Im sonstigen finden sich in dieser Boccaccio-Ausgabe nur noch einige, ganz im italienischen Renaissancegeschmacke gehaltene, Initialen, weiss auf schwarzem Grunde mit feinen Blumenrankenornamenten übersponnen.

Von demselben Künstler, der die Formstöcke der Pariser Ausgabe hergestellt hat, sind auch die Illustrationen zu Jacques Millet's Drama **La destruction de Troye**, das Jean Bonnhomme im Jahre 1484 zum ersten Male herausgab[230]. Die stilistische Uebereinstimmung der Formschnitte lässt über die Thatsache keine Zweifel aufkommen. Immerhin bemerkt man in der Ausbildung des Formalen und in der Technik einige Fortschritte: In das Auge ist jetzt die Pupille mit Sorgfalt hineingezeichnet, sie sitzt schon ganz richtig in der Mitte, oft ist ausser dem Oberlid nun auch der Unterlidansatz in diskreter Weise angedeutet, der kleine Mund ist an den Enden nach unten trapezartig abgeschrägt, Einfurchungen zwischen Stirn und Nasenwurzel tragen oft nicht unwesentlich dazu bei, das Gesicht in individueller Weise zu beleben; der Hals ist länger geworden, oft sehr naturgetreu wiedergegeben. Das Haar wird ähnlich wie im «Boccaccio» behandelt, fällt meist in langen Strähnen auf die Schultern herab; an den höchstbelichteten Stellen ist der Kopf plastisch aus dem Weissen des Papieres herausmodelliert. Die Männerköpfe sind von grosser Schönheit und schon individueller Charakteristik, während uns die, mehr an das niederländische Ideal erinnernden, Frauentypen mit den spitzen Nasen, vorstehendem Kinn, zurücktretender Stirn weniger zusagen[231]. Durch den Wechsel in der Stellung der Personen, auf den der Künstler besonderen Wert legte, durch die Verschiedenheiten in der Kleidung, der Haar- und Barttracht ist trotz des durchgehenden Haupttypus' eine grosse Variation in den Gesichtern zu beobachten; auch hat der Künstler zuweilen, wie bei der grossartig aufgefassten Beklagung des Hector (S. 109v), durch Gesichtsfalten, die Stellung der Augen, des Mundes versucht, sogar die innere Seelenstimmung der handelnden Personen zu charakterisieren. Die Bewegung der Figuren ist sehr gut veranschaulicht, wenn diese auch zuweilen einer gewissen Steifheit nicht entbehren; Verkürzungsfehler, selbst in der Zeichnung der Hände, kommen kaum vor, obwohl sich der Künstler Kühnheiten erlaubt, wie Pferde, die ganz in der Rückansicht aufgenommen sind. Die Auswahl der Szenen ist keineswegs eine solche, dass heftig bewegten Situationen der Vorzug gegeben würde. Das ergiebt sich schon daraus, dass das Buch der Text eines Dramas ist, die Illustrationen also gewissermassen als Musterbeispiele für die Bühnendarstellungen gelten durften. Nun war die Bühne jener Zeit, die noch über äusserst geringe szenische Mittel verfügte, mehr geeignet zur Wiedergabe von Beratungsszenen und Repräsentationsdarstellungen, als zur Schilderung wilder Kämpfe. Immerhin kommen auch zuweilen Kampfszenen in unserem Buche vor. Aber selbst bei diesen ist eine gewisse Ruhe der Kämpfer auffallend, sie scheinen im Kampfe inne zu halten, verweilen in bestimmten Stellungen; die Pose des Theaters hat sich hier merkwürdiger Weise auf die Illustrationen übertragen. Die Kompositionen sind meist übersichtlich und in ihrer Anordnung ästhetisch wohlgefällig, ohne in das Extrem allzugrosser Regelmässigkeit zu verfallen. Die dargestellten Figuren bleiben immer in innigem Konnexe mit einander; Genreszenen, die die Betrachtung dieser Illustrationen auch für den Kulturhistoriker

---

[229] Hain 3339.
[230] Hain 11160.
[231] Oft finden sich hierbei auffallend hässliche Formen; vergl. S. 109 v. und 213.

wertvoll machen, werden zuweilen eingeflochten. Die Grössenverhältnisse der Personen sind, in richtiger Weise, je nachdem sie vom Beschauer mehr oder weniger entfernt sind, verändert. Ebenso ist die Innenraum- und Landschaftsperspektive soweit richtig wiedergegeben, als der französische Illustrator überhaupt plastische und räumliche Formationen hervorheben will, und diese nicht mit dem, immer vorherrschenden, ornamentalen Zuge im Widerspruch steht. In der Innenraumarchitektur fallen einige, sehr reich ornamentierte Säulen auf, die in derartig fantastischer Weise dekoriert sind, wie man sie kaum in der romanischen Kunst antrifft. Es ist das eines jener Dinge, die sich bei unserem Illustrator, ebenso wie bei der, im folgenden zu besprechenden, mit Guy Marchant in Zusammenhange stehenden, Formschneideschule, immer wieder finden; ich weise schon jetzt darauf hin, weil auch sonst enge Beziehungen zwischen diesen beiden Schulen über das Vorhandensein eines Abhängigkeitsverhältnisses der jüngeren Gruppe keinen Zweifel erlauben.

Vergleichen wir die Illustrationen unseres Buches mit denen des «Boccaccio», so sehen wir, in beiden herrscht derselbe Geist, die Originale jener Kompositionen scheinen in beiden Fällen von ähnlicher Art gewesen zu sein. Die sorgfältige, teilweise vielleicht trockene Linienführung weist unmittelbar darauf hin, dass die Formschnitte Nachzeichnungen von Miniaturen sind. Trotz der Vollkommenheit in der Konzeption fehlt doch den Illustrationen durchaus die geistreiche Frische von Originalarbeiten. Das Lob, das dem Formschneider einzig gebührt, ist, dass er mit sicherer Hand das Original mit allen seinen Feinheiten kopiert hat. Dabei hat er das Wesen des Formschnitts vollkommen erkannt und die Kompositionen seinen Forderungen unterworfen. Scharfe Konturen und feinstrichige, aber klare Schraffierung hält er für das grundlegende Prinzip der Formschnittausführung. Endlich wendet er, als eine Neuheit im Formschnitt, zuerst Schlagschatten an, indem er an den betreffenden Stellen die schwarze Fläche hervortreten lässt, aus der sich dann die weiss ausgesparten Figuren scharf abheben. Im sonstigen ist innerhalb der Formschnitte die Verwendung schwarzer Massen, in Erkenntnis ihrer störenden Wirkung, vermieden. Wohl aber umgiebt der Künstler alle Illustrationen mit einem schweren schwarzen Rahmen, wodurch jene scharf von dem gedruckten Texte abgesondert werden.

Die Stöcke dieser Formschnitte wurden im Jahre 1498 von Jean Driart zu einer neuen Ausgabe verwendet[232]. Dieser Drucker fügte nur noch einen Formschnitt mit einer schönen Buchüberreichung hinzu, der schon in dem, bei Bonnhomme im Jahre 1486 gedruckten, Pierre Crescens, Livre des ruraulx proffitz du labour du champs[233] vorkommt, er passt übrigens sehr gut in den Rahmen des ganzen, da er von der Hand desselben Künstlers ist, wie die übrigen Formschnitte, dessen fortgeschrittenen Stil er zeigt. Dieser offenbart sich vornehmlich in einer strengeren Komposition und der etwas posierten Stellung der Figuren. Kleine perspektivische Verstösse in dem Grössenverhältnisse der Figuren untereinander und Verkürzungsfehler — wie bei dem sitzenden Könige — kommen in ähnlicher Weise, wie bei den Formschnitten vom Jahre 1484, immer noch vor.

Ausserdem finde ich noch vier im 15. Jahrhundert erschienene Ausgaben dieses Buches, die sämtlich in Lyon herauskamen. Ihre Formschnitte sind alle mehr oder weniger von denen der ersten Pariser Ausgabe abhängig. Die Bilder der ersten Lyoner Ausgabe, die Guillaume Le Roy im Jahre 1485 verlegte[234], sind durchaus

---

[232] Hain 11165.

[233] Hain 5836.

[234] Hain 11162. Vielleicht war der Illustrator dieses Buches Guillaume le Roy, Neffe oder Sohn des Druckers, der öfters als maistre Guillaume le paintre oder auch als maistre Guillaume le Flamand genannt wird (Rondot, M. N., Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XVe siècle. Lyon—Paris 1896. 8°. S. 131).



keine sklavischen Kopien der Pariser Formschnitte. Es offenbart sich in ihnen eine Tendenz, die Kompositionen einfacher zu gestalten, die Zahl der Figuren zu beschränken; starke Bewegungen werden noch in höherem Masse vermieden; vielleicht finden wir in ihnen einen noch engeren Anschluss an die theatralischen Darstellungen. Darauf scheint auch der Umstand hinzuweisen, dass die Figuren meist an irgendwelchen Gewandstücken die Bezeichnungen ihres Namens tragen. Die Trachten sind übrigens, wie immer bei Lyoner Formschnitten, viel modischer, oft mit allen Details wiedergegeben, reicher Zierrat, schöne Borden, Schmuck etc. sind beliebt. Ebenso entspricht die Durchbildung der Figuren ganz dem lyoneser Formschnittstil: Die Proportionen sind gestreckter, das Gesichtsoval ist nicht sehr breit, die Bildung der Augen ist dagegen ähnlich, wie bei den Pariser Formschnitten gebildet, die Nasenlinie verläuft fast im rechten Winkel. Die Männertypen sind gleichartiger, weniger charakteristisch, die der Frauen abgeklärter, regelmässiger und schöner. Die Gewandbehandlung ist etwas bewegter. Schraffierung ist häufiger, auch herrscht bei ihr eine grössere Mannigfaltigkeit, die gerade freilich hier oft verwirrend wirkt, Strichschraffierung kommt in allen Richtungen vor, auch findet man schon Anfänge von runder Strichelung.

Ein Titel- und ein Schlussbild mit der «Zerstörung Troias» und einem «Kampfe vor der belagerten Stadt» sind neu hinzugefügt. Diese beiden sehr figurenreichen Bilder sind wohl eigene Erfindungen unseres Formschneiders. Und hier offenbart es sich klar, wie schlecht es mit der Leistungsfähigkeit unseres Künstlers bestellt ist, sobald er auf eigenen Füssen steht. Die Komposition ist verworren, masslos ist das Bestreben, möglichst viele Figuren in die Aktion zu verwickeln, ebenso die Wiedergabe der Bewegungen bei einer mangelhaften Beherrschung der Verkürzungsprobleme. Die Figuren haben hier grosse Köpfe, gerade Nasen, einen an den Ecken scharf abgeschnittenen Mund, glotzende Augen, echt Lyoner Typen. Bei der grossen Menge der auf dem Bilde vereinigten Figuren ist natürlich eine Tiefenwirkung sehr schwer zu erreichen — der Horizont muss hoch gelegt werden — und wird auch, obwohl die entfernteren Figuren in richtiger Weise kleiner gebildet sind, in diesem Falle nicht erzielt. Ebenso ist die technische Durchführung hier viel schlechter, wie bei den übrigen Formschnitten, die Linienbehandlung weniger sorgfältig, die Schraffierung überreich und oft an wenig geeigneten Stellen verwendet, schwarze Flächen, die die Harmonie des ganzen stören, sind häufig, besonders zur Charakterisierung des Erdbodens, herangezogen.

Imselben Jahre verlegte der Deutsche Mathias Huss eine neue Ausgabe des Dramas[235]: Wir finden darin ein neues Titelblatt mit Kampfdarstellungen imselben Stile, wie die eben besprochenen. Das Titelbild umrahmen zwei einfache Rankenleisten, von denen die eine mit dem Brustbilde eines römischen Kaisers verziert ist. Die Zahl der übrigen Formschnitte ist kleiner, wie in der ersten Lyoner Ausgabe, einige sind mit den Stöcken Le Roy's gedruckt, andere in Anlehnung an solche neu gefertigt. Letztere sind in den Einzelheiten nicht so sorgfältig ausgezeichnet, vieles ist ungeschickter, eckiger, besonders in der Bewegung der Figuren; auch die Schraffierung ist trockener behandelt. Die Zahl der Figuren hat in den einzelnen Bildern, gegenüber den Formschnitten Le Roy's, noch mehr abgenommen, dieselben sind dem entsprechend grösser gebildet. Die Priorität von Le Roy's Ausgabe scheint man mir deshalb vertreten zu müssen, weil die Illustrationen derselben einen durchaus einheitlichen Eindruck machen, und diese sich anderseits in ihrer formalen Durchbildung und Zahl

[235] Hain 11161.

an die Pariser Vorbilder anlehnen, während die Huss'schen Formschnitte nur mittelbar mit jenen verwandt zu sein scheinen.

Später hat offenbar Huss die Le Roy'schen Formstöcke sämtlich durch Kauf erworben. Er verwendete sie ausschliesslich in der Ausgabe vom Jahre 1491[236]. — Endlich druckt er sie mit geringfügigen Ausnahmen wieder im Jahre 1500 ab[237]; er lässt bei dieser letzten Ausgabe das hässliche Titel- und Schlussbild weg und bringt statt dessen auf der ersten Seite einen «stattlichen Ritter», einen vorzüglichen Formschnitt, der schon in Guillaume Le Roy's Ausgaben des «Roman de chevalerie française» vorkommt. Am Schlusse des Buches findet sich ein schönes Druckerzeichen des Huss'schen Ateliers.

Die Stöcke der ersten Pariser Ausgabe vom Jahre 1484 haben ihren Besitzer oft gewechselt. Schon im Jahre 1485 sind einige von ihnen in Robert Gaguin's Uebersetzung der Commentarien des Julius Caesar, die Pierre Levet herausgab[238], benützt worden. Man hat diejenigen, welche zur Illustration des neuen Textes passten, besonders Schlachtenbilder, herausgesucht und wieder abgedruckt. Nur das Titelblatt ist neu, es ist ein Dedikationsbild von so eigenartigem Stile, dass man annehmen muss, dass es von einem nur in Levet's Atelier beschäftigten Formschneider angefertigt wurde, der sonst in den von uns zu besprechenden Büchern nicht mehr hervortritt. Dargestellt ist die Scene, wie ein Mönch mit ausserordentlich individuellen, fast porträtartigen — Robert Gaguin's (?) — Zügen kniend einem Könige sein Buch überreicht; auch die übrigen im Raume verteilten Personen haben ähnlich charakteristische Gesichter, mit stark umgestülpten, spitzen Nasen und einer auffallend spröden Haarbehandlung. Die Proportionen derselben sind ziemlich gedrungen, wenn auch die Halspartien nicht vernachlässigt sind. Die Faltenbehandlung der Gewänder ist wenig gelungen, die Enden der Faltenthäler bilden rechtwinklige Augen. Bemerkenswert ist eine feine, enggelagerte Strichschraffierung, die auf starke Licht- und Schattenkontraste ausgeht; teilweise laufen die Schraffierungsstriche in der Richtung der Hauptkonturen, ein Fortschritt, den man sonst erst spät bei französischen Formschnitten antrifft.

Dieselben Illustrationen findet man bei einer zweiten Ausgabe, die ohne Datum, sicher nach 1488 bei Vérard erschien[239]. Die Zahl der verwendeten Stöcke ist nur geringer; dieselben wiederholen sich dagegen teilweise öfters. — Später ist wahrscheinlich die, ebenfalls ohne Jahresangabe erschienene, Ausgabe[240], in der nur zwei der bisher verwendeten Formstöcke abgedruckt sind. Robert Proctor, dessen auf langjähriger Kennerschaft beruhendes Urteil man wohl auf dem Gebiete der Typographie unbedingtes Vertrauen entgegenbringen darf, weist diesen Druck Le Caron zu[241], in dessen Besitz teilweise das Inventar von Levet's Werkstatt überging[242]. Diese Ausgabe hat wiederum ein neues Dedikationsblatt. Es ist ein schöner Formschnitt, den man zum ersten Male in den, 1486 für Vérard gedruckten, «Cent nouvelles»[243] findet, und der dann in der Folgezeit öfters in verschiedenen Drucken auftritt. In der Komposition hat sich der Verfertiger desselben offenbar an jenes kleinere Dedikationsbild der Levet'schen Werkstatt vom Jahre 1485 gehalten, das er von der Gegenseite kopierte. Die Ausführung ist freilich sehr verschieden, es tritt uns hier ein neuer eigenartiger

---

236 Hain 11164.
237 Hain 11166.
238 Hain 4222.
239 Hain 4224.
240 Hain 4223.
241 An Index to the Early Printed Books in the British Museum. London 1900. 4°. No. 8141.
242 Claudin, A., L'histoire de l'imprimerie en France au XVe et XVIe siècle. Paris 1900. Fo. I, S. 423.
243 Claudin, a. a. O. I, S. 428.

Stil entgegen, der freilich grosse Aehnlichkeit mit dem, in den Formschnitten der ersten Ausgabe der «Destruction de Troye», beobachteten hat. Bemerkenswert sind die grossen Köpfe mit den charakteristischen, aber nicht sehr verschiedenartigen Gesichtern, die, meist im Profil oder Dreiviertelprofil, immer in einer etwas gesuchten Stellung, in einer gewissen Pose erscheinen. Die Haare wallen in ganz regelmässigen flachgewellten Parallelsträhnen herab; recht malerische Hüte, oft mit Federn geschmückt, krönen das Haupt. Ueberhaupt ist auf die Tracht grosse Sorgfalt verwendet: Man beachte, wie der Künstler den Hermelin des Königs und die Kragenpelze der übrigen Männer wiedergiebt! Dabei ist das Gewand wenig fliessend und natürlich gezeichnet, die einzelnen Falten scheinen wie gelegt. Im Hintergrunde liebt jener Künstler mancherlei Zierrat, eine liliengeschmückte Thronwand, ornamentierte Säulen. Wir sehen: Während bei den Formschnitten der «Mer des hystoires» gewissermassen das ganze Bild Dekoration war, überträgt dieser Künstler den dekorativen Schmuck in den bildlich wiedergegebenen Raum. Und imselben Stile sind auch die beiden, durch einen Flachbogen verbundenen Säulen gehalten, die das Bild rahmenartig flankieren. Das sind alles Erscheinungen, die wir auch bei anderen Pariser Drucken antreffen, die meistens von Guyot Marchant ausgeführt wurden. In den Ausgaben des «Calendrier des bergers» finden wir z. B. dieselben fantastisch ornamentierten Umrahmungen, ähnliche Einfassungen haben fast alle bei jenem Drucker verlegten Formschnitte. Dazu kommt die Aehnlichkeit in der Schraffierungstechnik, jene festumgrenzten kurzen Parallelstrichlagen, die teilweise keilförmig in den Konturen verlaufen, welche uns bestimmen, alle jene Werke wenigstens einer Schule zuzuweisen. Denselben Stil haben wir ja auch bereits im «Orose» gefunden und damals genauer analysiert[244]. — Wer nun der massgebende Künstler war, der jenen Stil ausbildete, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Wir können nur vermuten, dass er zu Guyot Marchant in einem ähnlichen Verhältnisse stand, wie der Illustrator der «Mer des hystoires» zu Pierre Le Rouge.

Jedenfalls ist auch die Rolle, die in dieser Zeit der Buchhändler Antoine Vérard spielte, dabei nicht ausser Acht zu lassen. Für seinen Verlag wurden fast alle diese Bücher hergestellt; er suchte sogar, obwohl er selbst kaum druckte, gegen Ende des Jahrhunderts, wahrscheinlich aus einer begreiflichen Verlegereifersucht, bei den von ihm in Auftrag gegebenen Büchern den Namen des eigentlichen Druckers zu unterdrücken und setzte statt dessen seinen eigenen Namen in das Kolophon. In den 90er Jahren scheint er auch insofern auf die Illustration der Pariser Bücher Einfluss gehabt zu haben, als er allmählich von den verschiedenen Druckern Formstöcke ankaufte und sie dann, ohne Rücksicht auf die einheitliche stilistische Wirkung, in seinen Büchern verwendete.

Vor dieser Zeit ist wohl noch der **Recueil des histoires troyennes** des Raoul Lefèvre, der ohne Jahresangabe erschien[245], gedruckt, dessen Formschnitte noch alle von derselben Hand gearbeitet sind und einen ziemlich einheitlichen Eindruck machen. Nur ein Formschnitt, mit den beiden im Galopp heransprengenden Reitern (S. 2v) ist von einem anderen Meister, er stammt aus dem 1488 für Vérard gedruckten «Chevalier délibré» des Olivier de la Marche[246]. Vorher dürfte also das Buch nicht gedruckt sein, für den «Terminus ante» ist wohl der Umstand beachtenswert, dass hier noch nicht die, bei Gelegenheit des Orosius schon erwähnten, Leisten vorkommen, die nach dem Muster der Randverzierungen der «Mer des hystoires» geschnitten sind und in den

---

[244] S. S. 119 f.
[245] Hain 7043.
[246] Hain 4962.

späteren Büchern dieser Gruppe immer verwendet werden. Am frühesten treten sie meines Wissens im Aristote, Les livres de Politiques et Oeconomiques vom Jahre 1489[247] auf. Jedenfalls erschien der «Lefèvre» vor dem «Orose» des Jahres 1491[248], in dem schon ein eine brennende Stadt wiedergebender Formschnitt vorkommt; wäre ein derartiger Formstock schon zu der Zeit vorhanden gewesen, als dieses, die Zerstörung Troias behandelnde Buch erschien, so wäre er zweifellos darin verwendet worden. — Die Formschnitte des «Lefèvre» haben ein ziemlich kleines Format, dem entsprechend sind die Kompositionen auch einfach, mit wenigen Figuren, die ihrerseits sehr plastisch im Bilde hervortreten. Dieselben wurden sorgfältig gezeichnet unter sparsamer Verwendung von Schraffierung. Das Format übt eine gewisse beengende Wirkung aus, bei mehrfigurigen Bildern sind daher auch Verkürzungsfehler häufig. Die Gesichter sind im Ausdruck nicht sehr verschiedenartig gehalten, die Faltenbehandlung ist noch einfach, das Modekostüm vorherrschend. Bäume, die sich öfters im Vordergrunde befinden, sind immer schematisch in derselben Weise gezeichnet. Dagegen ist auf die Ausbildung der Landschaft mehr Wert gelegt, man hat sie in feinen, oft sehr reizvollen Konturlinien festgehalten. — Die Illustrationen, die sich sehr oft wiederholen, passen manchmal schlecht zu dem Wortlaute des Textes, man sieht, dass sie teilweise bereits vorher in anderen Büchern verwendet worden waren, teilweise mit Rücksicht darauf geschnitten wurden, sie für einen vielseitigen Gebrauch geeignet zu machen; sie mussten also einen möglichst allgemeinen Charakter erhalten. Was die Auswahl der illustrierten Gegenstände betrifft, so tritt hierbei, dem Charakter des Textes entsprechend, die eigentliche Geschichte Troias in den Hintergrund, während Legenden der Mythologie und auch sonst interessante, die griechische Kulturgeschichte betreffende, Dinge (z. B. S. 61 v) ausführlich behandelt werden.

In der reichillustrierten Weltgeschichte des Orosius vom Jahre 1491[249], die ich schon mehrmals zu erwähnen Gelegenheit hatte, finden wir fast alle im «Lefèvre» verwendeten Formschnitte wieder. Andere, die besser zu dem Texte passen, sind im selben Stile hinzugefügt. Dazu kommen noch zahlreiche Formschnitte aus der «Mer des hystoires» und einige Leisten, auf die wir oben bereits hingewiesen haben.

Dasselbe Illustrationsverfahren ist eingeschlagen in dem 1492 erschienenen Josephe, De la Bataille judaïque[250] mit einigen neuen Formschnitten, die stilistisch und im Formate mit dem im «Lefèvre» und «Orose» vorkommenden übereinstimmen, darunter wieder einer im Stile der Illustrationen des «Chevalier délibré» (S. 141). Interessant ist hier das Auftreten einiger rein kulturhistorischer Bilder, die ganz allgemein die Greuel des Krieges schildern sollen, wie auf S. 52 das an einem Galgen hängende Kind, mitten in einer stimmungsvoll poëtischen Landschaft; man denkt unwillkürlich bei der Betrachtung solcher Dinge an einige Radierungen Callot's. — Bedeutender sind zweifellos einige gut ausgeführte Formschnitte im grossen Formate, die stets jene Einfassung von ornamentierten Säulen haben, auf die wir schon früher als charakteristisch für die Produkte jenes Formschneideateliers hingewiesen haben, wie überhaupt diese Illustrationen auch sonst stilistisch vollkommen mit dem Titelblatte der letzten Caesarausgabe[251] übereinstimmen. Diese Bilder, von den oben erwähnten Bordüren umrahmt, befinden sich an den Kapitelanfängen, illustrieren, abgesehen von einem, (S. 8 v) die Eroberung einer Stadt wiedergebenden, Formschnitte, nicht den Text; sie stehen vielmehr ihrem Inhalte nach in engerem Zusammenhange mit der

---

247 Hain 1772.
248 Hain 12105.
249 Hain 12105; s. S. 119 f.
250 Hain 9459.
251 Hain 4228; s. S. 126.

Person des Autors, des Uebersetzers und des regierenden Königs (Karl VIII.), dem das Buch gewidmet ist. Auffallend ist bei diesen grossen Formschnitten, wie wenig oft die perspektivischen Verhältnisse, besonders in den Beziehungen der einzelnen Personen zu einander, beobachtet sind. — Im Gegensatze zu Monceaux[252] möchte ich noch darauf hinweisen, dass ich in dem Buche keine Formschnitte gefunden habe, die mit den in der «Mer des hystoires» vorkommenden übereinstimmen; sie haben nichts mit Pierre Le Rouge oder seiner Werkstatt zu thun. Das prachtvoll illustrierte Buch konnte übrigens, wie man das bei Inkunabeln so oft beobachten kann, der Verleger in seinem letzten Teile nicht mit der Sorgfalt und Pracht ausstatten, wie es wohl anfangs von ihm geplant war.

Das 1493 erschienene Liure de Jehan boracffe de la louenge et vertu des nobles et cleres dames[253] enthält zahlreiche Formschnitte, die schon in den bereits besprochenen Büchern vorkommen, und nur zwei neue imselben Stile gehaltene.

Neue Elemente finden sich neben den alten erst wieder in Bonnor's Arbre des batailles, welcher imselben Jahre von Jean Lambert für Vérard gedruckt wurde[254]. Es wurden dazu Stöcke benutzt, die vorher den, von Vérard wahrscheinlich bei Jean Du Pré in Auftrag gegebenen und 1488 vollendeten, «Chevalier délibré»[255] illustriert hatten. Jean Lambert erwarb dann die Stöcke und verwandte sie im Erscheinungsjahre des «Arbre des batailles» zur Illustration einer Neuauflage von Olivier de La Marche's Werk[256]. Teilweise sind noch die auf dieses Illustrationsobjekt bezüglichen Aufschriften trotz ihrer Verwendung in dem «L'arbre des batailles» stehen geblieben (Vergl. Abb. XIII). Diese Formschnitte zeigen eine aussergewöhnlich feine Ausführung. Die Figuren sind gross, haben ein längliches Gesichtsoval, spitze Nase, kleine, etwas starre Augen, eine sorgfältige, breitwellige Haarbehandlung. In der Kleidung herrscht die Modetracht vor, doch ist wenig Wert auf die Detailausführung der Gewandung gelegt. Die Stellung ist meistens ruhig; aber selbst in der Bewegung sind die Figuren gut beobachtet. Verkürzungen sind, auch bei Vorderansicht der Figuren, tadellos wiedergegeben, und zwar selbst bis auf die richtige Angabe der Fingerhaltung. Dazu kommt eine feine Landschaftsschilderung; im Vorder-



Abb. XIII. Bonnor, Arbe des batailles, Paris, Jean Lambert, 1493, S. 59.

[252] Les Le Rouge de Chablis a. a. O. I, S. 269.
[253] Hain 3337.
[254] Hain 3640.
[255] Hain 4952.
[256] Hain 4953.

grunde findet man freilich merkwürdigerweise noch häufig stilisierte Pflanzenformen. Schraffierung ist nur im beschränkten Masse angewandt, doch dann mit genauer Rücksichtnahme auf Licht- und Schattenkontraste. Jedenfalls nehmen diese Formschnitte eine selbständige Stellung an, sie sind das Werk einer neuen, eigenartigen und durchaus nicht unbedeutenden Künstlerpersönlichkeit.

Im Jahre 1493 erschien bei Vérard noch eine grosse dreibändige Publikation, die er bei Jean Maurand drucken und mit zahlreichen Illustrationen schmücken liess; es sind das **Les grands chroniques de France avec la Chronique de Frère Robert Gaguin**[257]. Vérard liess dazu wohl fast alle Formstöcke grossen und kleinen Formates verwenden, die auf seinem Lager waren; auf den Inhalt des Textes wurde dabei wenig Rücksicht genommen. Wie wir sehen, stammen sie fast alle aus jenem zweiten Pariser Atelier, dessen Publikationen wir einer näheren Betrachtung unterzogen haben besonders finden wir wieder jene grösseren Bilder an den Kapitelanfängen, wie im «Josephe» (Vergl. Abb. XIV, S. 131); auch die Ornamentleisten sind die des «Orose». Dagegen haben die Formstöcke der «Mer des hystoires» keine Verwendung gefunden. Einige Formschnitte scheinen freilich eigens für die Illustration dieses Buches gemacht zu sein, aber diese stehen gerade, besonders in den letzten Bänden, ihrem künstlerischen Werte nach unter dem Niveau der übrigen. Wir sehen, die Pariser Formschneider sind zur Massenproduktion übergegangen, an die Stelle des Künstlers tritt die Werkstatt. — Das **Compendium Roberti Gaguini super Francorum gestis**, das im Jahre 1500 von Thielmann Kerver für Vérard gedruckt wurde[258], enthält nur einen, im Stile der bisher besprochenen Bilder gehaltenen, Titelholzschnitt mit einer heraldischen Allegorie des französischen Königreiches und das Druckerzeichen des Kerver.

Einen weiteren Schritt in der oben näher gekennzeichneten Entwicklung bedeuten die Formschnitte des **Miroir historial** des Vincentius Bellovacensis, der im Jahre 1496 erschien[259]. Hier tritt uns die Thatsache klar vor Augen, dass nunmehr die Illustration ganz zum Buchschmuck degradiert wurde. Die foliogrossen Formschnitte am Anfange jedes Kapitels dieses grossen Geschichtswerkes sind keine Illustrationen, ihre Darstellungen kann man mit dem Inhalte des Textes mit dem besten Willen nicht in irgend einen Zusammenhang bringen, sie sind lediglich Dekorationsstücke. Sie stammen ja auch alle ursprünglich aus verschiedenen anderen Büchern, haben übrigens sämtlich jene Säuleneinfassungen und auch sonst die Merkmale jener der Werkstatt Guy Marchant's nahestehenden Formschnitte. Dabei erscheinen sie fast durchweg trockener, wie die übrigen Formschnitte dieser Gruppe, zeigen eine auffallend typische Behandlung der Vegetation und eine sehr nüchterne Schraffierungstechnik.

La vie du terrible robert le dyable, das im Jahre 1497 bei Nicole de la Barre verlegt wurde[260], kommt schon wegen seines historisch minderwertigen Inhalts erst in zweiter Linie bei unserer Untersuchung in Betracht. Die Illustration dieses Buches sagt uns aber auch ausserdem nur wenig neues. Ein grosser Formschnitt mit dem Bildnisse Robert des Teufels, wie er über seine Feinde triumphiert, zeigt den ausgearteten Werkstattstil der eben besprochenen Formschnittgruppe. Dieser spricht sich in einer derben, plumpen Zeichnungsweise der breiten Umrisslinien aus, wie auch in der sparsam verwandten langstrichigen Parallelschraffierung, die zuweilen durch schwarze Massen unterbrochen ist. Was die formale Gestaltung betrifft, so sind dabei

---

[257] Hain 5006.
[258] Hain 7413.
[259] Ebert Nr. 23614 (fehlt bei Hain).
[260] Brunet IV, 1328.

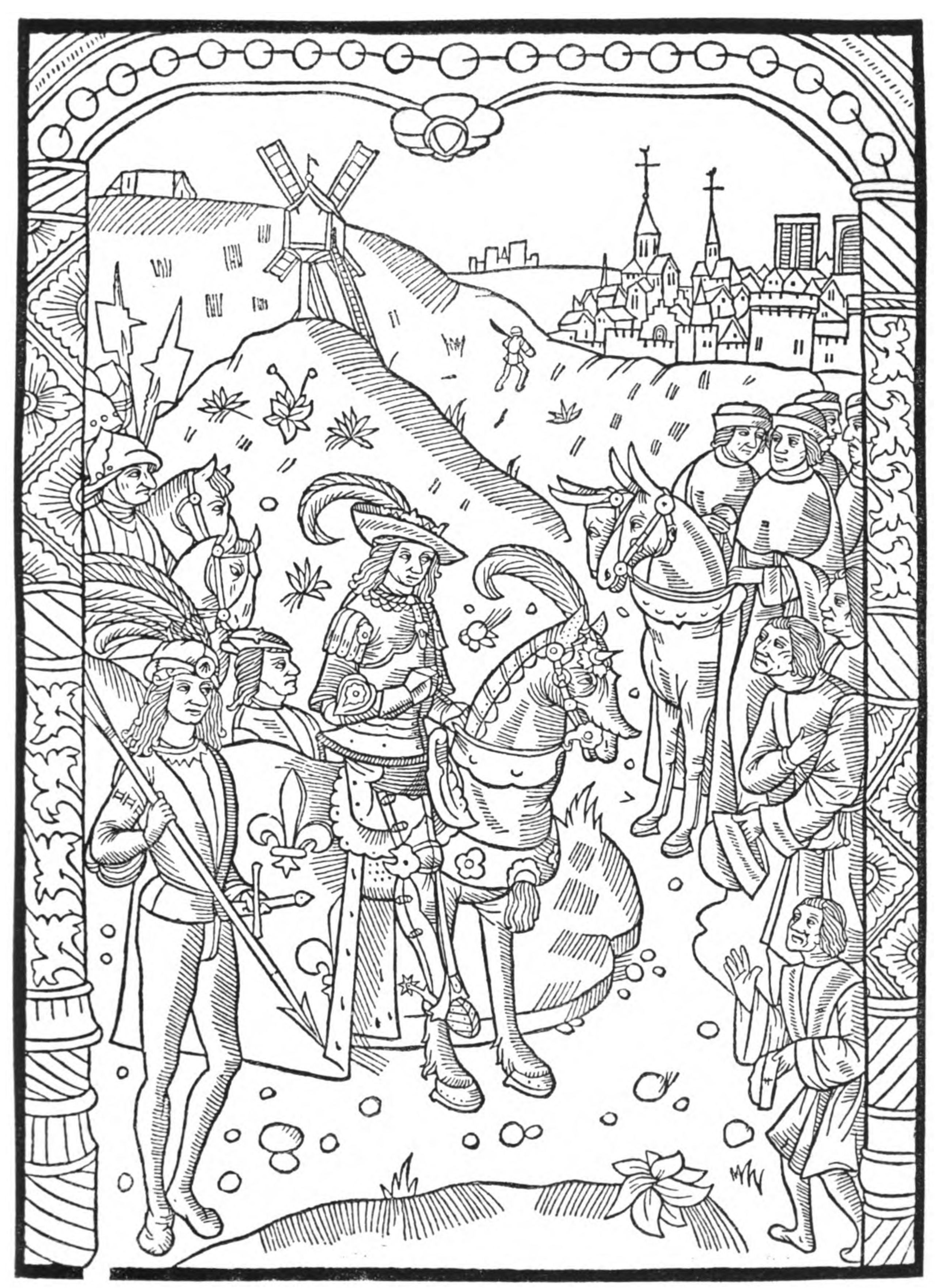


Abb. XIV. Les grands chroniques de France, Paris 1493, S. 94.

eine spitze Nase und grosse Augen mit merkwürdig kleinen, an der Seite liegenden, Pupillen besonders hervorzuheben; die Haare sind durch unregelmässig gewellte Parallellinien bezeichnet. Erfreulich ist allenfalls die Art, wie die Figur in dekorativer Weise zur Ausfüllung des Raumes verwendet wurde. — Eine frühere Ausgabe desselben Buches, die 1496 in Lyon bei Pierre Mareschal und Bernabe Chaussard erschien[261], ist mir zu meinem Bedauern nicht zu Gesicht gekommen.

Erwähnen möchte ich noch eine bei Vérard erschienene französische Ausgabe des Verardus, «La prise de la cité de Granade» und zwei Editionen des Columbusbriefes, die sämtlich ohne Angabe des Druckdatums erschienen. Das erstgenannte Buch[262] hat einen inhaltlich belanglosen, stilistisch unbedeutenden Doppel-Formschnitt: Dargestellt ist der Kabinetsrat eines Königs und ein eine Handorgel spielender Engel. Die Ausführung ist sehr roh; auffallend sind die untersetzten Figuren mit den immerhin charakteristischen Köpfen. Die Schraffierung ähnelt der in der bisher besprochenen Formschnittgruppe vorkommenden. Immerhin dürfte es angesichts des eigentümlichen Stiles dieses Formschnittes zweifelhaft sein, ob das Buch überhaupt in Paris gedruckt ist. — Ebensowenig handelt es sich bei den Formschnitten der Pariser Columbusbriefe um eigentliche Illustrationen: In der einen Ausgabe[263] findet man nur eine kleine, hübsch ausgeführte «Verkündigung an die Hirten» aus einem «Livre d'heures». Dazu kommt in der zweiten Ausgabe[264] desselben Buches ein schönes Druckerzeichen, das uns Guyot Marchant als Herausgeber nennt.

Wie die zuletzt genannten Bücher gehören noch einige andere, auf Tagesereignisse bezügliche Schriften der Flugblätterlitteratur an, die zeitungsartig verbreitet wurde und am Ende des Jahrhunderts, besonders in Frankreich, an Bedeutung gewann. Ich erwähne eine auf den Einzug Charles' VIII. in Rom verfasste Schrift, die ungefähr 1497 wahrscheinlich bei Denis Meslier erschien[265]. Ihren Buchschmuck bildet eine flottgezeichnete, lebensvolle Darstellung einer Turnierszene, die früher den «Roman de Paris et Vienne»[266] illustriert hatte. Er stammt, wie alle die Illustrationen dieses Romans, aus unserem zweiten Pariser Atelier. — Ebenso steht es mit den zahlreichen, bei Le Caron erschienenen, Gelegenheitsschriften. Sie zeigen in ihren Formschnitten alle die flüchtige oberflächliche Manier, wie wir sie schon bei der «Lebensgeschichte Robert des Teufels» kennen gelernt haben[267]. Es genügt daher wohl die Erwähnung einiger Beispiele von Titelholzschnitten aus der Beschreibung des, 1498 erfolgten, Einzuges Louis' XII[268]. und eines zur Feier desselben veranstalteten Turnieres[269]; sie charakterisieren alle in nur wenig anziehender Weise den Hauptinhalt dieser Schriften.

Damit hätten wir die wichtigsten, in Paris während des 15. Jahrhunderts erschienenen, illustrierten Historienbücher besprochen und zugleich auf einige bedeutsame Erscheinungen der Entwicklungsgeschichte des Pariser Formschnitts hingewiesen. Wir können nun gewissermassen noch einmal alles das, was wir betrachtet haben, Revue passieren lassen, indem wir den 1499 von Jean Bouffon in Paris herausgegebenen Godefroid de Boullon[270] durchblättern. Aber es ist nur ein schwacher

---

[261] Brunet IV, 1328.
[262] Monceaux, H., Les Le Rouge de Chablis, Paris 1896. 8°. II, S. 273.
[263] (Harrisse) Bibliotheca Americana vetustissima. New-York 1866. 4°. S. 20.
[264] Harrisse, a. a. O. S. 22.
[265] Brunet II, 990.
[266] Claudin, L'histoire de l'imprimerie a. a. O. II, S. 110.
[267] s. S. 130 f.
[268] Brunet II, 992.
[269] Brunet III, 581.
[270] Panzer, Ann. typ. II, p. 338.

Abglanz dieser Entwicklung, wie ein verzerrtes Traumbild zieht verschwundene Pracht an uns vorüber. Zur Illustrierung dieses Compendiums aller jener fantastischen Kreuzzugserzählungen hat nämlich Bouffon aus den verschiedenartigsten Pariser und Lyoner Werkstätten Formstöcke — oft alte, abgenutzte Exemplare — zusammengesucht, andere hat er in verkleinertem Massstabe, meist im Gegensinne, in roher Weise kopieren lassen. Selbst holländische Vorbilder scheint er dabei nicht verschmäht zu haben (vergl. S. 24 v und 46). Die Kopien sind nur so weit verändert, als es die Verkleinerung erforderte. In den wenigen Originalformschnitten (S. 7, 15, 25 v, 43, 61 v, 70, 103 v und 132 v) offenbart sich die künstlerische Minderwertigkeit des Illustrators am deutlichsten. Diese übertreffen an Unbeholfenheit und Steifheit der Ausführung bei weitem die ersten, primitiven Lyoner Formschnittprodukte, denen sie im sonstigen stilistisch sehr nahe stehen; so teilen sie mit ihnen die kleinen Figuren mit ihrem geradlinigen, fast ununterbrochenem Seitenprofil und der spitzen Nase, den starren Gesichtsausdruck, lockere Haarbehandlung, meist mit parallelen, an den Enden sich einrollenden, Strähnen. Eine Kenntnis der Körperformen ist überhaupt nicht vorhanden. Dazu verstärkt noch die schlechte Uebertragung auf den Formstock die mangelhafte Vorzeichnung, entstellt die einzelnen Gegenstände bis zur Unkenntlichkeit. Ebensowenig trägt eine reiche, langstrichige, meist die Konturen verbindende, Schraffierung dazu bei, die Bilder klarer zu gestalten. Was den Inhalt der zahlreichen, sich übrigens selten wiederholenden, Formschnitte betrifft, so sind dazu meist sagenhafte, möglichst romantische Teile der Erzählung ausgewählt. Oft passen sie nur wenig zu dem Texte (S. 30, 31 v und 99), zuweilen hat man freilich der Unzulänglichkeit der Formschnitte dadurch nachzuhelfen versucht, dass man den einzelnen Figuren den Namen beischrieb. — Das beste in dem Buche sind noch einige ganz hübsche, schon im Renaissance-Stile gehaltene Initialen, alle weiss aus dem schwarzen Grunde herausgearbeitet, der zuweilen in Nachahmung der «Manière criblée» punktiert ist. Auch diese Stöcke haben wohl schon in anderen Büchern Verwendung gefunden, während eine Anzahl, von ganz schwarzem Grunde sich abhebender, Initialen von auffallend roher Ausführung, Originalarbeiten zu sein scheinen.

So endet die Pariser Formschneidekunst des 15. Jahrhunderts, die glänzend begonnen hatte. Auf der Tradition der, naturalistisch entwickelten, niederländisch-burgundischen Miniaturmalerei basierend, waren im Anfange zwei oder drei grosse Persönlichkeiten hervorgetreten, die auf verschiedenen Wegen grosses und einheitlich schönes zustande gebracht hatten. Aber ihre eigene erfinderisch produktive Thätigkeit war nur von kurzer Dauer gewesen. Nunmehr imitierte die Schule das, was nur in der künstlerischen Reproduktion der ersten Eingebung wirksam sein konnte, in verflauender, handwerksmässiger Weise. Und so hatte die naturalistische Richtung sich am Ende des Jahrhunderts ausgelebt. Das Heil einer neuen Blütezeit im 16. Jahrhundert musste von anderer Seite kommen. Erst, als sich die alte Richtung mit den von Italien, von Venedig, kommenden neuen ornamentalen Renaissancebestrebungen verband, konnte wieder etwas grosses geleistet werden. Diese glänzende Renaissancekunst gipfelt in dem Namen einer neuen Persönlichkeit: Geofroy Tory.

B. ROUEN.

Ehe wir jedoch von dem französischen Formschnitt des 15. Jahrhunderts ganz Abschied nehmen, will ich noch einige geringfügigere Erscheinungen betrachten, die sich ausserhalb Paris abspielten. Bei den «Chroniques de Normandie», die 1487 in Rouen bei Guillaume Le Tailleur erschienen[271], ist nur ein Formschnitt mit einem

[271] Hain 5006.

frontal in der Mitte sitzenden Könige, der von seinem Hofstaate umgeben ist, zur Illustration verwendet worden. Die, nicht sehr sorgfältige, Ausführung desselben, die sowohl von der der Pariser, wie der Lyoner Formschnitte abweicht, ist wohl einheimischer Kunstthätigkeit zuzuschreiben. Man beobachtet dabei eine ziemlich gleichmässige Konturenausführung und reiche Parallelschraffierung in verschiedenen Richtungen. Die Figuren sind nicht sehr gross, haben ein fast kreisrundes Gesichtsoval mit undeutlich gezeichneten Augen, deren Pupillen in der Mitte sitzen. Die ziemlich zahlreichen Typen sind individuell belebt; besonders herrscht ein grosser Wechsel in den Kopfstellungen. Die Gewandung ist etwas manieriert, gelegte Falten herrschen vor. Dagegen ist die perspektivische Beobachtung gut, die Komposition harmonisch und abwechslungsreich.

Eine zweite Ausgabe, ohne Jahresangabe bei Jean Bourgois in Rouen gedruckt[272], ist vielleicht erst im 16. Jahrhundert erschienen. Darauf scheint wenigstens der in Rotdruck hergestellte Formschnitt hinzuweisen, auf dem wir eine Buchüberreichung gewahren. Im übrigen ist er dem der Ausgabe von 1487 ziemlich verwandt. Kurze Figuren, charakteristische Köpfe, eine sorgfältige Haarzeichnung, reiche Faltenbehandlung und eine feine, die Konturen verbindende, Schraffierung sind bemerkenswert; dazu kommt eine ziemlich vollkommene Beobachtung der Linearperspektive des Innenraums. Das Bild umgeben kleine schwarze Leistchen mit ausgesparten Ornamenten. Aehnlich ist ein Teil der Initialen gehalten, die auch manchmal figürlichen Schmuck aufweisen. Andere (S. 1 v, 2 v, 9 v etc.) haben mehr Aehnlichkeit mit den kalligraphischen Initialen, die man häufiger in lyoneser Drucken findet.

C. LYON.

Und nun kommen wir zu Lyon selbst, jener zweiten Kunstmetropole Frankreichs. Dort treffen wir auf einen anderen Stil, ganz andere Kunsttendenzen, wie in Paris. Die Zugehörigkeit jener Stadt zum burgundischen Reiche, wie auch andererseits die Nähe der deutschen Grenze konnte an der Lyoner Kunstentwicklung nicht spurlos vorübergehen: Die dort blühende Formschnittillustration wurzelt tiefer in der burgundischen Miniaturmalerei, in der formalen und auch in der technischen Durchbildung der Bilder machen sich starke Einflüsse von deutscher, besonders Baseler, Kunst geltend. Der Anlehnung an die Miniaturmalerei haben wir die Art der Körperbildung der Figuren, den Gesichtstypus, die grosse Vorliebe für Modegewandung und auch gewisse monumentale Bestrebungen in der Komposition zuzuschreiben; die bekannten lyoneser Initialen basieren zweifellos auch auf einer kalligraphischen Grundlage. Den Einfluss der Baseler Formschnitte finden wir besonders in der Technik, dem frühen Vorkommen von Rundschraffierung, in der Vorliebe für schwarze Flächen, auch in gewissen Erscheinungen der, oft überreichen, Anordnung der Komposition. Das älteste Lyoner Formschnittbuch, überhaupt das erste in Frankreich gedruckte Buch mit Formschnittillustrationen, Le liure du mirouer de la redemption de l'umain lygnage vom Jahre 1478[273] hat der Württemberger Martin Huss mit Kopien von Formschnitten versehen, die zuerst in dem 1476 bei Richel in Basel erschienenen «Spiegel der menschlichen Behaltnisse»[274] vorkommen.

Zu den für unsere Untersuchungen interessanten Büchern gehört eine Boccaccio-Ausgabe vom Jahre 1483 — auch dem Erscheinungsjahre des ersten Pariser «Boc-

[272] Copinger 159.
[273] Rondot, M. L., Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XVe siècle. Lyon-Paris 1896. 8°. S. 28.
[274] Hain 14936.

caccio»[275] —, die Mathias Huss verlegte[276]. Leichter, wie bei der Pariser Ausgabe, ist es uns hier, für einige der Formschnitte direkte Anlehnungen an Miniaturdarstellungen nachzuweisen[277], wenn auch die Vorlage des ganzen Buches noch unbekannt geblieben ist. Bei diesen Illustrationen ist von eigentlich historischen Darstellungen kaum die Rede; diese beschäftigen sich hauptsächlich mit der Person des Dichters: Man sieht meist den gelehrten Autor vor seinem Schreibtische sitzen, und vor ihm tauchen nun gleichsam als Visionen die Gestalten auf, deren Erlebnisse er erzählen will. Aber auch allegorische Personen, wie die Fortuna, die immer von den Boccaccio-Illustratoren mit zahlreichen Händen dargestellt wird, erscheinen vor ihm. Der Autor selbst ist meist sehr individuell aufgefasst, wenn auch natürlich die Wiedergabe eines Porträts nicht versucht ist. Trotzdem ist der Fortschritt in der Auffassung gegenüber ähnlichen «Gelehrten» im Lübecker «Rudimentum noviciorum» evident; ebenso ist schon auf die Ausgestaltung des Raumes, die Wiedergabe von Einzelheiten der Zimmereinrichtungen eine grössere Sorgfalt verwendet, wenn auch die Fähigkeit, einen Binnenraum nach den Gesetzen der Linearperspektive richtig darzustellen, nicht vorhanden ist. Immerhin mögen diese Formschnitte für die Ausbildung des in späteren Formschnittbüchern so häufigen Gelehrtentypus' nicht bedeutungslos gewesen sein. Die technische Ausführung der Einzelheiten ist noch hart, Schraffierung wird nicht häufig angewandt.

Das zweite hier in Betracht kommende Buch ist Raoul Le Fevre's Recueil des histoires troyennes, der 1486 und 1490 von Michel Topie und Jacques Herenberch herausgegeben wurden[278]; einen Nachdruck veranstaltete Jacques Maillet im Jahre 1494[279]. — Die zahlreichen Illustrationen dieser Bücher haben alle typischen Merkmale von Lyoner Formschneidearbeiten; ihre Qualität ist eine geringe, sie sind wohl von einem untergeordneten Künstler nach einer minderwertigen Vorlage gearbeitet. Stilistisch stehen sie den in den Lyoner Ausgaben von Millet's «Destruction de Troye»[280] befindlichen sehr nahe. Man findet dort dieselbe Vorliebe für ganz in der herrschenden Mode gekleidete Figuren mit etwas glotzenden Augen und hochgeschwungenen Brauen; die Hände sind meist unruhig gespreizt, bei der Gewandbehandlung beschränkt man sich auf einzelne grosszügige Falten. Auch auf die Schilderung der die Figuren umgebenden Natur ist wenig Sorgfalt verwendet. Die Kompositionen sind oft überladen, ohne dass die Verhältnisse einer perspektivischen Raumvertiefung irgendwie richtig wiedergegeben wären. Dazu kommt eine meist überreiche Schraffierung, die die Unklarheit der Darstellungen noch erhöht. Ziemlich störend wirkt auch der Umstand, dass den Figuren oft die Namen beigeschrieben sind. — Am erfreulichsten an dem ganzen Illustrationsschmuck sind noch die, auf Seite 2 befindlichen, Ornamentleisten mit Pflanzenzierat, Putten und kleinen Tieren, alles weiss aus dem schwarzen Grunde herausgespart, und die im gleichen Stile gehaltene Initiale mit dem heiligen Ritter Georg auf derselben Seite. Dann befinden sich, ähnlich wie in den, bereits erwähnten, Lyoner Ausgaben des Millet'schen Mysteriums, auch hier am Anfange und im letzten Teile des Buches grosse, figurenreiche Folio-Darstellungen der «Zerstörung Troias». Die übrigen Formschnitte illustrieren den Text, der nicht nur die ganze griechische Theogonie, sondern auch die Sagen von Tantalus, Perseus, Herakles, die Erzählung vom

---

275 Vergl. S. 120 ff.
276 Hain 3342.
277 Vergl. Bibliothèque Nationale à Paris Cod. fr. 127, 130, 131, 597.
278 Hain 7045 und 7046. Ich konnte diese Ausgaben leider nicht selbst sehen; die Formschnitte sollen dieselben sein, wie die der Ausgabe vom Jahre 1494.
279 Hain 7047.
280 s. S. 124 f.

Raub der Proserpina, des Zuges der sieben gegen Theben, von der Ermordung des Agamemnon und der Klytemnestra, von Odysseus und Orestes enthält; die eigentliche Geschichte Troja's nimmt den geringsten Raum ein. Die Formschnitte sind in ihrer Komposition wohl auch von Miniaturen abhängig. Das beweist schon der Vergleich mit den, gleich zu besprechenden, Formschnitten einer Haarlemer «Lefèvre»-Ausgabe (Vergl. S. 139f.). Die Aehnlichkeit mit denselben ist nicht so gross, dass man eine direkte Abhängigkeit der Illustrationen beider Drucke annehmen kann, wohl aber eine mittelbare, sodass bei beiden verwandte Miniaturen als Vorlagen benutzt worden wären.

III. DIE NIEDERLANDE.

Eine durchaus nicht untergeordnete Rolle spielen auch die Niederlande in der Geschichte der Historienillustration. Einige der trefflichsten und technisch vollendetsten Formschnittbücher sind dort entstanden, und im besonderen findet man darunter einige Illustrationen, die unmittelbare Anlehnungen an Miniaturen aufweisen. Bevor ich jedoch auf die eigentlichen Formschnittillustrationen eingehe, will ich noch mit einigen Worten das interessante mit Kupferstichen gezierte Buch erwähnen, auf das ich schon oben einmal hingewiesen habe. Es ist der, 1476 in Brügge bei Colard Mansion erschienene, **Bocace, De la ruine des nobles hommes et cleres femmes traduit du latin en francais**[281], überhaupt das erste Buch, in dem Kupferstiche vorkommen. Eigentlich erscheint die späte und seltene Verwendung des Kupferstiches zu illustrativen Zwecken merkwürdig und schwer erklärlich. Denn blättert man, nachdem man längere Zeit die Formschnitte des 15. Jahrhunderts studiert hat, dieses Buch durch, so erstaunt man darüber, wie weit der Kupferstich dem Formschnitte in dieser Zeit überlegen ist. Der Formschnitt ringt noch mit den ersten Anfangsschwierigkeiten, seine Produkte gleichen manchmal noch den Kunstversuchen wilder, barbarischer Völker; und daneben hat der Kupferstich, auch eine noch verhältnismässig junge Kunstgattung, schon fast den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht: Der nordische Kupferstecher ist in diesem Zeitpunkte schon im Stande, fast alle Anforderungen, die die Kunst stellen kann, mit einer Gewandtheit, einer Leichtigkeit und Vollendung zu erfüllen, die es als merkwürdig erscheinen lässt, dass das durch diese Dinge verwöhnte Auge überhaupt noch durch Formschnittarbeiten befriedigt werden konnte. Das war auch wohl kaum der Fall. Wir sind gezwungen, zu einer andersartigen Erklärung dieses Problemes zu greifen: Beide, Kupferstich und Formschnitt, dienten verschiedenen Zwecken. Die Formschnittkunst ist eine Volkskunst, das ist das Bedeutsame, das sie anziehend und wertvoll macht. Ihre Aufgabe war es, in derselben Weise wie der Druck die Schrift ersetzte, für die illuminierten Zeichnungen der Handschriften ein Aequivalent zu schaffen, und zwar einen derartig preiswürdigen Ersatz, dass das Volk dadurch in gleicher Weise belehrt und ergötzt werden konnte, wie es vorher nur den Vornehmen möglich gewesen war; die Formschneider sind daher meistens «Handwerker». Dagegen blieb dem in seiner Herstellung kostspieligeren Kupferstiche vorerst allein die Befriedigung des Kunstbedürfnisses vornehmer Augen vorbehalten. Die wenigen mit Kupferstichen gezierten Bücher, die uns erhalten sind, sind offenbar für besondere Zwecke, auf Bestellung, hergestellt. Die sorgfältige Ausführung der Stiche bezeugt, dass ihre Anfertigung

---

[281] Hain 8341.

namhaften «Künstlern» anvertraut wurde. Nicht unwesentlich verteuerten dieses Verfahren wohl auch die Schwierigkeiten, die die Verbindung von Druck und Kupferstich verursachte, da die Stiche erst nachträglich mit der Kupferdruckpresse eingefügt werden konnten. — An dem Gelingen dieses Doppeldruckverfahrens ist wohl Colard Mansion verzweifelt, er hat es deshalb vorgezogen, die Stiche besonders zu drucken und dann einzeln in das Buch einzukleben[282]. Ursprünglich scheint er überhaupt nicht die Absicht gehabt zu haben, das Buch zu illustrieren: Es existieren Exemplare dieses Druckes, in denen gar kein Platz für Kupferstiche gelassen ist (A), andere haben Raum für einen Stich vor dem Prologe (B), in der dritten Variante, die man kennt, ist vor allen neun Büchern ausser dem ersten und sechsten Raum zur Ausfüllung durch die Kupferstiche (C) und endlich in der vierten ist nur vor dem ersten Buche kein Platz für eine Illustration gelassen (D); zu bemerken ist, dass es sich bloss um Varianten des Druckes, nicht um Neuausgaben handelt, das heisst, dass nur die erste Seite eines Kapitels neugedruckt wurde, um die Illustrationen unterbringen zu können. Ueber das verwickelte Verhältnis dieser Ausgaben und die Verwendung der einzelnen Kupferstiche, die übrigens nicht in allen Exemplaren der Varianten B, C, D, wohl aber zerstreut in verschiedenen Sammlungen als Einzelblätter, vorkommen, hat sich eine lebhafte Diskussion entsponnen; ich verweise, der Kürze halber, hier nur auf einen Aufsatz von Lehrs[283], der diese Kupferstiche zuletzt ausführlich besprochen und die früheren Forschungsergebnisse zusammengefasst hat. — Bei dieser Gelegenheit veröffentlicht Lehrs zwei andere interessante Kupferstiche, die dem zweiten Stiche unserer Folge mit der Darstellung, wie Boccaccio die Geschichte der ersten Menschen beschreibt, durch ihre kompositionelle Anordnung sehr nahe stehen. Der Künstler des einen, grösseren Stiches aus der Albertina in Wien (Bartsch X. 37, 72) ist ein unbekannter niederländischer Stecher von vorzüglichen Fähigkeiten; der zweite kleinere Kupferstich, der nur in einem Fragmente der Bibliothèque nationale in Paris bekannt ist, (Passawant II. 274, 4), entspricht der «Kunstweise» des Hausbuchmeisters. Lehrs glaubt nun, «dass Colard Mansion für die Illustrationen zu seiner Boccaccio-Ausgabe von 1476 eine Konkurrenz ausschrieb, und dass sich von den Stichen zum ersten Buch drei Konkurrenzarbeiten — vom Meister der Boccaccio-Bilder, Meister des Hausbuches und dem unbekannten niederländischen Meister — erhalten haben». Bei der Aehnlichkeit der drei Stiche untereinander scheint mir diese Hypothese nicht ganz das richtige zu treffen. Bei einer Konkurrenz hätte ein Bewerber dem anderen nicht in die Karten sehen lassen, die vorgelegten Arbeiten wären wahrscheinlich ziemlich verschiedenartig ausgefallen, sie hätten sich sicher nicht so zum Verwechseln ähnlich gesehen, wie die Darstellungen des Boccaccio-Meisters und des Meisters des Hausbuches. Ist der Pariser Stich vom Hausbuchmeister gefertigt — und darin kann man einem Kenner, wie Lehrs, vollkommenes Vertrauen schenken —, so ergiebt sich eine viel einfachere Lösung der Frage. Es scheint mir von allen, die über diese Boccaccio-Ausgabe bisher geschrieben haben, irrtümlich angenommen worden zu sein, dass der Stich mit der Darstellung, wie Boccaccio das Schicksal der ersten Menschen beschreibt, zur Illustrierung des ersten Buches bestimmt war. Vor dem ersten Buche ist in keiner der vier Varianten für einen Kupferstich Platz gelassen[284]. Dagegen war dieser Stich wahrscheinlich be-

---

[282] Der Verleger des, 1481 in Florenz erschienenen, Dante-Kommentars des Christofero Landino (Hain 5946) versuchte zwei, in einigen Exemplaren drei, Kupferstiche einzudrucken; dann gab er das mühevolle Verfahren auf und kam bei den übrigen Stichen wieder darauf zurück, dieselben einfach einzukleben.

[283] Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XXIII (1902) S. 124. Lehrs, M., Der Meister der Boccaccio-Bilder.

[284] In dem einzigen Druckexemplare der Variante C — in der Bibliothek der Abtei Marquis of Lothian in New-Battle —, in der dieser Stich vorkommt, ist er dem ersten Buch «gegenüber auf einer freigebliebenen Seite eingeklebt».

stimmt vor dem Prologe der zweiten Variante eingeklebt zu werden, gewissermassen als Einleitung zu dem Thema des Ganzen[285]. Zuerst wurde nun der Hausbuchmeister vom Verleger mit seiner Herstellung beauftragt; das Pariser Fragment war bestimmt vor den Prolog der Variante B eingeklebt zu werden. Bei der dritten Variante war durch die Einfügung des Kupferstiches mit der Buchüberreichung vor dem Prologe für ihn kein richtiger Platz mehr vorhanden, weshalb man ihn auch offenbar bei der Variante D überhaupt wegliess[286]. Warum übergab nun Mansion, als er für die Variante C weitere Stiche brauchte, nicht wieder dem Hausbuchmeister den Auftrag? Wer die Technik dieses Meisters beachtet, die leichte Behandlung der Platte mit der kalten Nadel, wodurch nur eine geringe Anzahl guter Abdrücke möglich ist, der wird unsern Verleger begreifen, wenn er gerade unseren Künstler für ungeeignet hielt, ein auf eine grössere Auflage berechnetes Werk zu illustrieren. Er gab also dem Meister der Boccaccio-Illustrationen den Auftrag. Dass er ihm gestattete an Stelle der abgenutzten Platte des Hausbuchmeisters eine Kopie anzufertigen, wird dem nicht wunderbar erscheinen, der die Skrupellosigkeit kennt, mit der man im Mittelalter das künstlerische Urheberrecht missachtete. Die Priorität des Pariser Fragmentes den Stichen des Boccaccio-Meisters gegenüber scheint mir übrigens Lehrs mit zwingend überzeugenden Gründen bewiesen zu haben. Mir fiel schon, bevor ich das Pariser Fragment kennen lernte, die Minderwertigkeit der übrigen Kupferstiche des Boccaccio-Meisters gegenüber dem besprochenen auf; und diese erklärt sich nun daraus, dass dort keine Vorlagen des Hausbuchmeisters vorhanden waren. Den zweiten von Lehrs veröffentlichten Stich aus der Albertina scheint dagegen der Boccacciomeister nicht gekannt zu haben, vielleicht gehört er überhaupt zu einer anderen Druckausgabe des Boccaccio; es ist deshalb nicht nötig, denselben an dieser Stelle noch weiter zu berücksichtigen.

Was den Stil und die technische Behandlung der Kupferstiche unseres Meisters der Boccaccio-Bilder betrifft, so glaube ich den Ausführungen von Laing, Colvin, Dutuit und Lehrs nichts hinzufügen zu brauchen. Ueber die Person des Boccaccio-Meisters selbst kann man bis jetzt noch zu keinen sicheren Schlüssen gelangen. Soviel scheint sich mir nur mit ziemlicher Bestimmtheit aus dem Stil der Stiche zu ergeben, dass sie in enger Verwandtschaft zur Miniaturmalerei stehen: Die Wiedergabe der Landschaft, der Vegetation, der Innenräume, wie der Aussenarchitektur, gewisse Elemente der Ornamentik, auch der, sonst für Kupferstiche ungewöhnliche, runde obere Abschluss, alles erinnert an Produkte burgundisch-flämischer Handschriftenmalerei[287]. Vielleicht war der Stecher selbst ein Miniaturmaler, oder, was mir noch viel wahrscheinlicher dünkt, Miniaturen waren die Vorlagen dieser Stiche. Darauf scheinen auch die Formschnitte der Pariser Ausgabe vom Jahre 1483[288] hinzuweisen; diese haben mit den Stichen eine ähnliche Verwandtschaft, wie wir sie bei den Illustrationen der Lyoner[289] und der Haarlemer «Lefèvre»-Ausgaben[290] angedeutet haben[291]. Von Kopien kann hier keine Rede sein, es ist nicht einmal wahrscheinlich, dass der Pariser Formschneider die Folge der Stiche gekannt hat. Trotzdem zeigt die Auswahl der Illustrationsstoffe, die Gruppierung der Figuren und gewisse Momente in der Auffassung der Darstellungsobjekte so viele Analogien, dass man das Bestehen einer

285 Man findet ja auch sonst öfters, dass einzelne Szenen der Boccaccio-Erzählung als Einleitungsillustration verwendet werden; man vergleiche die spanische Ausgabe, Sevilla 1495 (Hain 3339) s. S. 122.

286 Vergl. das Exemplar in Göttingen.

287 Vergl. Lippmann, F., Der Kupferstich. Berlin 1896. 8°. S. 34.

288 Hain 3343; s. S. 120 ff.

289 Hain 7045 ff.

290 Hain 5526.

291 Vergl. S. 136.

handschriftlichen Tradition annehmen muss; Kupferstiche und Formschnitte werden wohl ursprünglich auf dieselben Vorbilder zurückgehen.

Und nun wollen wir wieder zu den Formschnittillustrationen zurückkehren und zwar zunächst jene, oben schon erwähnte, Haarlemer Uebersetzung von Lefèvre's troianischer Geschichte besprechen, die im Jahre 1485 von Jakob Bellaert verlegt wurde[292]. Sie zählt zu den bemerkenswertesten und schönsten niederländischen Formschnittbüchern, ja sie gehört zu dem vollendetsten, was überhaupt die Formschneidekunst im 15. Jahrhundert hervorgebracht hat. Die Illustrationen basieren, wie schon oben gesagt, auf einer Miniaturenvorlage. Ein Beweis dafür ist in erster Linie die indirekte Verwandtschaft mit den Formschnitten der Lyoner «Lefèvre»-Ausgaben[293]. Aber es ist, abgesehen davon, auch, sobald man die Formschnitte mit anderen gleichzeitigen niederländischen Produkten vergleicht, die augenscheinlich auf der Erfindung der Formschneider selbst beruhen, unmöglich anzunehmen, dass eine derartige Vollendung ganz spontan erreicht worden sei. Die Handschrift, die als Vorlage diente, war wahrscheinlich schon ganz vorzüglich illustriert, das Werk eines fantasiebegabten Zeichners; aber sie hat auch einen Interpreten gefunden, der es verstand, unter vollkommener Beherrschung der Technik die Vorzeichnung in den Formschnitt zu übertragen, ohne der Schönheit des Originals irgendwie Abbruch zu thun. Seine technische Gewandtheit ist für jene Zeit eine ganz aussergewöhnliche, er besitzt die Fähigkeit, die Schraffierung auf alle mögliche Weise abzustufen, sie sowohl in Bezug auf Richtung wie auf die Länge der Striche zu variieren; bei Uebergängen und, um starke Rundungen wiederzugeben, behält er mit gutem Erfolge das alte niederländische Verfahren bei, die Schraffierungsstriche in die Konturen verlaufen zu lassen. Dadurch wird die Modellierung der Figuren eine derartige, dass eine nachträgliche Illuminierung vollkommen überflüssig erscheint. — In der Einzelausführung hat sich der Formschneider wohl auch einige Freiheiten gegenüber der Vorlage erlaubt, besonders wird er die Trachten der herrschenden Mode angepasst haben, die er in ihren bizarren Formen mit grosser Sorgfalt reproduziert. Die Falten gelingen ihm dabei weniger natürlich, wenn auch die Weichheit der Uebergänge als etwas für den Formschnitt ganz aussergewöhnliches erscheint. Uebrigens sind bei der sonstigen vollkommenen Beherrschung der Proportionen in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt die Gesichtsformen am wenigsten ansprechend. Sie zeigen aber immerhin ziemlich naturgetreu die charakteristischen holländischen Volkstypen: Nase und Kinn sind spitz und vorstehend, die Augen wenig geöffnet, die Haare nur leicht angedeutet. Die teilweise sehr rhythmischen und strengen Kompositionen erscheinen zwar für den flüchtigen Beschauer ziemlich reichhaltig und abwechslungsreich; beim näheren Zusehen bemerkt man dagegen häufigere Wiederholungen einzelner Motive in der Gruppierung und in den Stellungen der Figuren. Manchmal werden auch mehrere zeitlich geschiedene Begebenheiten auf einem Bilde vereinigt wiedergegeben, indem die einzelnen Darstellungen durch coulissenartig dazwischengeschobene Hügel von einander getrennt werden. — Das landschaftliche Element spielt in den Bildern eine grosse Rolle: Der Augenpunkt ist meist sehr hoch genommen, die Perspektive gut, die Ausgestaltung des Einzelnen sehr reichhaltig, besonders in der Wiedergabe architektonischer Details; dagegen ist ein gewisser Schematismus in der Nachbildung der Pflanzen nicht zu verkennen. Bei Innenräumen ist die perspektivische Darstellung weniger gelungen, die Tiefenwirkung wird hier fast ausschliesslich durch die Zeichnung des schachbrettartig quadrierten Bodens erreicht. Uebrigens zeigen gerade die im geschlossenen

[292] Hain 5526.
[293] Hain 7045—47.

Raume sich abspielenden Darstellungen mit den zierlichen, oft in die Länge gezogenen, Figuren in ihrer modischen Tracht, mit ihren modischen Bewegungen, in ihrem intimen Verhältnisse zu einander, dass der erfindende Künstler einem niederländischen Kupferstecher, dem Meister F V B (Franz von Bocholt), in mancher Hinsicht geistesverwandt ist. — Die Formschnitte illustrieren, wie in den Lyoner Ausgaben, einen sehr reichhaltigen Sagenkreis, doch ist hier wenigstens die Erzählung von Jason, auch äusserlich, von den anderen abgesondert. Die Auswahl der Bilder ist eine ähnliche, wie dort, die eigentliche Geschichte Troias spielt eine verhältnismässig untergeordnete Rolle. Den Anfang macht ein recht originelles Dedikationsbild mit einer geschmackvollen Umrahmung[294], bei deren Ornamentik allerlei Pflanzen und Tiere Verwendung gefunden haben. Sie entspricht ganz dem Charakter der realistischen niederländischen Miniaturen-Ornamentik und gehört wohl auch zu den Dingen, die auf die Ausbildung des französischen Bücherschmucks, wie z. B. der oben erwähnten Leisten der «Mer des hystoires», eingewirkt haben.

Etwas später ist wohl bei Godfried de Os in Gouda die historie hertoghe godevaerts van boloen erschienen[295], eine Kreuzzugserzählung in niederländischer Sprache, ähnlich der 1482 in Augsburg verlegten[296], ohne dass die Formschnitte beider Ausgaben untereinander irgend eine Aehnlichkeit hätten. Was die Auswahl der Illustrationsstoffe betrifft, so spielen in den Darstellungen wieder die Schlachtenszenen die Hauptrolle, dazu kommen aber noch einige Schilderungen von Wunderereignissen, Unterhandlungen und endlich die Krönungsfeierlichkeiten der Könige von Jerusalem. In diesem Falle war wohl kaum eine unmittelbare Miniaturvorlage vorhanden, die Illustrationen gehören teilweise ihrer Erfindung nach dem Formschneider an. Freilich nicht ganz! Vieles erinnert in der Auffassung, in der Anordnung der Formschnitte an die Illustrationen der eben besprochenen «Lefèvre»-Ausgabe, manchmal sind sogar ganze Bilder kopiert; hier offenbart es sich mit einem Male, welchen Eindruck das prächtige Haarlemer Buch auf die übrigen Formschneider gemacht haben muss. Die Illustrationen kommen übrigens trotz ihrer Aehnlichkeit an Feinheit der Ausführung den Haarlemer Formschnitten keineswegs nahe. Auffällig ist auch die Armut in der Erfindung, die sich darin äussert, dass sich immer dieselben Figuren in denselben Stellungen wiederfinden. Die Bewegungen derselben sind wenig natürlich, gespreizt, es herrscht die Pose in der Aktion, die Gewandfalten sind drapiert, die Komposition regelt eine trockene Symmetrie. Auch auf die Landschaft ist weniger Sorgfalt verwendet, Vegetation kommt kaum vor, die Felsbildungen nehmen oft bizarre Formen an. Die Perspektive ist selten einwandsfrei; der Künstler versucht nach alter niederländischer Manier öfters mehrere Gründe hintereinander zu schieben. Meistens will er von einem Punkte aus einen möglichst grossen Ueberblick über die Landschaft geben, geht aber dabei zu weit, indem er ein grösseres Raumgebiet im Bilde zu erfassen sucht, als überhaupt von dem Auge überblickt werden kann. Die Figuren werden bei diesen Landschaftsschilderungen oft fast ganz zur Staffage herabgedrückt; besser ist schon die Architektur, besonders die des Innenraumes, wiedergegeben. — Die zahlreichen Illustrationen haben sehr verschiedene Formate, wie sie auch künstlerisch verschieden zu werten sind. Einigen sind Teile, die mit etwas anderer Technik behandelt sind, angesetzt, ein Zeichen, dass die Formschnitte teilweise schon in anderen Büchern Verwendung gefunden hatten. — Am interessantesten an dem Buche ist vielleicht noch das berühmte Druckerzeichen

---

[294] Aus Theramo, Sonderen troest, Haarlem, Jac. Bellaert 1484 (Campbell 1656).
[295] Campbell 968.
[296] Hain 8753. Vergl. S. 41 f.

mit dem Elephanten, der ziemlich naturgetreu — wenn auch zu hoch und zu wenig breit — einem lebendigen Exemplare nachgezeichnet worden ist, das damals in den Niederlanden als besonderes Schaustück gezeigt wurde [297].

Vollkommen abweichend von den vorher beschriebenen Haarlemer Illustrationen ist die Technik bei diesen Formschnitten. Alle möglichen Schraffierungsarten kommen vor, das Gewöhnliche ist es aber, dass der Künstler von den sehr dicken schwarzen Konturlinien auf der Schattenseite ganz feine Ausfranzungen ausgehen lässt. Er erreicht dadurch bei der Gewandung auffallend tiefe Faltenthäler, bei der Darstellung von Rundkörpern einen guten Uebergang von den beschatteten zu den belichteten Stellen. Bei grösseren Rundflächen bringt er fehlerhafter Weise noch einmal in der Mitte derselben zwei kurze Parallelstrichlagen an, wodurch infolge des Fehlens jeder Rundschraffierung notwendigerweise eine unharmonische Wirkung hervorgebracht werden muss. Im allgemeinen erinnert die angewandte Schraffierungsmethode stark an den Kupferstich und im besonderen an einige Erscheinungen, die man beim «Meister der Liebesgärten» wahrnehmen kann.

Die Cronycles of the Londe of Englond, ein englisches Buch, das 1493 bei Gerard de Leew in Antwerpen erschien [298], hat keine eigentlich historischen Illustrationen. Als Titelblatt sieht man zwei das englische Wappen haltende Engel von wenig künstlerischer Ausführung; umgeben ist dieser Formschnitt von den schon im Haarlemer «Lefèvre» verwandten Randleisten. Am Schlusse finden wir noch das bekannte Druckerzeichen Leew's mit der wirkungsvoll stilisierten «Stadt».

IV. DIE DEUTSCHEN CHRONIKEN.

A. RICHENTALS KONZILIENBUCH.

Es ist leichter, die deutschen Arbeiten dieser Gruppe zu behandeln, wie das bei den französischen und niederländischen der Fall war. Man kann sich dabei auf umfangreichere Vorarbeiten stützen, besonders auf die verdienstvollen Bücher Rudolf Kautzsch's, die vornehmlich über die Handschriften wichtige Aufschlüsse erteilen. Wir können zwar auch hier nur selten genau die Handschriften bezeichnen, deren Illustrationen Formschnitten als Vorlage gedient haben, wohl aber sind uns solche bekannt, die zu den betreffenden Manuskripten nachweislich in einem engen Verwandtschaftsverhältnisse stehen. — Sehen wir von dem Lübecker «Josephus» und dem «Rudimentum noviciorum» ab [299], deren Buchschmuck nur teilweise, und zwar besonders in den ornamentalen Partieen, von Werken der Miniaturmalerei abhängig ist, so ist wohl die, schon mehrfach genannte Kölnische Bibel [300] das erste gedruckte Buch in dem die getuschten Federzeichnungen der Handschriften auch in den erzählenden Illustrationen durch die Formschnitte kopiert wurden. Das Verhältnis dieser Formschnitte zu der Vorlage hat Kautzsch [301] ausführlich erläutert; es ist ausserdem bei dem Charakter dieses Buches kein Anlass vorhanden, hier näher da-

---

[297] Vergl. Bradshaw, A., A Classified Index of the Fifteenth Century Books in the Collection of the Late M. J. de Meyer. London 1870. S. 14.

[298] Hain 5001.

[299] Vergl. S. 95 f.

[300] Hain 3141.

[301] Vergl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 7. Kautzsch, R., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Strassburg 1896. 8°.

rauf einzugehen. — Ein zweites interessantes Beispiel dieser Art treffen wir bei einem Historienwerke an, dem 1483 von Sorg in Augsburg verlegten Konstanzer Konzilienbuch[302]. Die Formschnitte, die es illustrieren, sind von der Hand des, uns schon als ziemlich untergeordneten Künstlers bekannten, «Meisters des Sorg'schen Columna», was man sofort an ihrem durchaus charakteristischen Stile erkennt: Wir finden dieselben gedrungenen, fast halslosen, Figuren wieder mit dem breiten, eckigen Gesichte, das im Profil eine winklige Nase und unter dem grossen Munde ein spitzes Kinn zeigt, mit den etwas glotzenden Augen, deren Pupillen immer in den Augenwinkeln liegen, den hochgeschwungenen Augenlidern, den unregelmässig breit angelegten Haaren. Der Wechsel in den Typen ist noch sehr gering, zumal sie fast immer im Dreiviertel-Profil wiedergegeben werden. Das Gewand ist ziemlich bewegt, erscheint aber oft brüchig mit den rechtwinkligen Faltenaugen; die Parallelschraffierung füllt oft ganze Winkel oder Dreiecke aus. Wir gewahren auch noch dieselbe Vorliebe für die schwarz-weisse Teppichornamentierung des Hintergrundes. Was diese Illustrationen von den bisher beschriebenen Werken des Meisters wesentlich unterscheidet und sie ihrem künstlerischen Werte nach weit über jene stellt, ist nur auf Rechnung der Vorlage zu setzen. Ohne eine solche hätte der erfindungsarme Künstler nie etwas derartiges leisten können.

Der Text des Buches ist im Anfange des Jahrhunderts verfasst, er ist von einem Augenzeugen der Vorgänge am Konzil, dem Konstanzer Ulrich Richental, geschrieben. Es sind uns neun Handschriften dieses Werkes erhalten, die alle illustriert sind. Die Originalhandschrift ist verloren gegangen, doch ist es wahrscheinlich, dass auch sie Miniaturen enthielt, da die in den uns überkommenen Codices befindlichen Bilder alle untereinander eine derartige Aehnlichkeit haben, dass man anzunehmen berechtigt ist, dass sie am Ende auf ein Original zurückgehen[303]. Soweit die bekannten Handschriften in Betracht kommen, stimmen die Formschnitte am meisten mit den Miniaturen einer sehr defekten Handschrift der Grossh. Bad. Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe[304] überein. Sie stammt aus der Werkstatt Gebhart Dachers, der das Werk Richentals, wie er selbst erklärt, ernüwert hat. Da von der Recension Dachers mehrere Exemplare erhalten sind[305], ist es nicht schwierig, die Karlsruher Handschrift in ihren fehlenden Teilen zu ergänzen. Die Karlsruher Illustrationen sind nicht, wie die der meisten übrigen «Richental»-Codices, sorgfältig mit der Feder gezeichnet und leicht mit Farben getönt, sondern grösstenteils mit dem Pinsel ausgeführt. Charakteristisch ist ein ziemlich unregelmässiger Auftrag der Farben, die Verwendung von Deckfarben, besonders oft auch einer weissen Höhung, an deren Stelle freilich zuweilen das ausgesparte Papier zur Andeutung der höchsten Lichter tritt. Die Farbenskala, die verwendet wird, ist sehr gross, die Zusammenstellung der Töne, wenigstens für die Wirkung in der Nähe, wenig geschmackvoll, zumal auch noch die Konturen mit dicken, unregelmässigen, tiefschwarzen Pinselstrichen überfahren sind; die Schattenpartien sind durch dunklere Färbung hervorgehoben. Dagegen weicht diese Ausgabe in der stilistischen und kompositionellen Anlage der Zeichnung nicht viel von den übrigen Codices ab. In allen Richentalhandschriften finden wir dieselben gedrungenen Figuren mit kurzem Hals und charakteristischen Gesichtern; die Körperbildung ist unklar, die Bewegungen erscheinen übertrieben, unverstanden. Der Haupt-

---

[302] Hain 5610.

[303] Nach dem Vorgange von M. R. Buck (Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins N F. II. 1887 S. 115 f.: Zwei neue Richental'sche Codices) hat Kautzsch in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. N. F. IX, (1894). S. 450 ff. diese Handschriften sachlich geordnet und kritisch untersucht.

[304] Cod. St. Georgen 63. Vgl. Kautzsch, a. a. O. S. 479 ff.

[305] Cod. XVI. A. 17 der Universitätsbibliothek in Prag und Cod. hist. fol. 22 der Kgl. Privatbibliothek in Stuttgart.

gesichtstypus ist breit, fast quadratisch mit kurzem Untergesichte, spitzer, gerader Nase und verschwommenen, breitgeschlitzten Augen; das Haar fällt meist in Parallelsträhnen herunter, an den Enden stachelig abstehend. Die Falten der Gewänder sind plump und abwechslungslos, das Gewöhnliche sind einfache Parallelfalten. Die Wiedergabe der landschaftlichen und architektonischen Details ist ziemlich roh, von Perspektive ist kaum die Rede. Die Bilder illustrieren die Ereignisse des Konstanzer Konzils mit allen seinen Versammlungen, Prozessionen und Festlichkeiten; es sind darunter auch Genreschilderungen, die das Leben, welches sich in jenen aussergewöhnlichen Zeiten in den Strassen von Konstanz abgespielt hat, wiedergeben. Besonders interessant sind die Darstellungen von der Hinrichtung des Huss und Hieronymus von Prag. Am Schlusse findet man eine grosse Anzahl gut ausgeführter Wappen der Fürstlichkeiten, die das Konzil besucht haben. Die Zeichnungen fast aller dieser Handschriften haben einen auffallend harten, holzschnittartigen Charakter, eine sonderbare Erscheinung, die bei zahlreichen Federzeichnungen des 15. Jahrhunderts bemerkbar ist. Diese Thatsache hat zuerst Kautzsch[306] hervorgehoben und erklärt. Da die Illustratoren der Codices naturgemäss häufiger veranlasst wurden, Vorzeichnungen für den Formschnitt herzustellen, gewöhnten sie sich allmählig eine Manier an, die es dem mit dem Schneidemesser arbeitenden Formschneider leicht machte, die Zeichnung auf den Block nachzuschneiden; sie vermieden womöglich jede Rundung, die Linienführung wird scharfkantig und eckig, die Strichschraffierung tritt an Stelle der Farbenmodellierung der Miniaturen. Andererseits ist es nun auch nicht zu verwundern, wenn die Verleger, die ihre Drucke illustrieren wollten, gerade solche Handzeichnungen als Vorlagen für den Formschnitt wählten, die einen «holzschnittartigen» Charakter hatten. Die Karlsruher Handschrift ist wohl, trotz der Aehnlichkeit der Formschnitte mit ihren Miniaturen, kaum die unmittelbare Vorlage des Augsburger Druckes gewesen; dagegen spricht schon die tuschartige Behandlung der Bilder, die sich viel weniger zur Reproduktion im Formschnitte eigneten, wie die Illustrationen der meisten übrigen Richental-Handschriften, die fast durchgehend mit der Feder hergestellt sind. So nimmt auch Kautzsch[307] an, dass beide, der Druck und die Karlsruher Handschrift, auf einen dritten Kodex zurückgehen, der uns leider nicht erhalten ist. — Die Anlehnung der Druckausgabe an die Vorlage war ziemlich sklavisch, Veränderungen in der Illustration bestanden, wie man durch den Vergleich mit dem Karlsruher Kodex konstatieren kann, lediglich aus Vereinfachungen, wie z. B. die Zahl der bei einem dargestellten Ereignisse thätigen Personen heruntergesetzt wurde. Ausserdem giebt natürlich der Künstler den Gesichtstypen ein anderes, seiner Auffassungsweise entsprechendes Gepräge, ebenso wie er die Trachten der, seit der Entstehung der Handschrift veränderten, Mode anpasst. Die Zahl der Illustrationen im Drucke ist nicht so gross, wie in den erhaltenen vollständigen Handschriften; es hat wohl aus Kostenrücksichten eine Auswahl stattgefunden, indem nur die wichtigsten Ereignisse des Konzils im Bilde wiedergegeben wurden; wahrscheinlich hat aber diese Reduktion schon bei der Illustrierung der handschriftlichen Vorlage stattgefunden.

B. LIRARS CHRONIK.

Bedeutend besser in ihrer Ausführung sind die Illustrationen des zweiten deutschen Historienbuches, das wir dieser Gruppe einverleiben müssen. Die «Lirar'sche Chronik»

---

[306] Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration. Strassburg 1894. 8°. S. 80.

[307] Zeitschrift für oberrheinische Geschichte. N. F. IX, a. a. O. S. 468 f.

erschien in Ulm bei Dinkmut in zwei Ausgaben, von denen die eine 1486[308], die andere ohne Jahresangabe herausgegeben wurde[309]; letztere ist, wie wir gleich nachweisen werden, die zweite Ausgabe. Sobald man diese Bücher aufschlägt, muss man zu der Erkenntnis kommen, dass hier den Formschnitten kolorierte Zeichnungen als Vorlagen gedient haben. Mit grosser Gewandtheit und Sorgfalt ist in diesem Werke der zeichnerische Stil im Formschnitt nachgeahmt. Aber noch etwas anderes ist es, was den Illustrationen der «Lirar'schen Chronik» eine ganz gesonderte Stellung in der Geschichte der Bücherillustration des 15. Jahrhunderts zuweist: Es ist die Landschaft. Mit einem Male scheint das Problem gelöst, um das andere lange vergeblich gerungen hatten: Die Darstellung historischer Vorgänge in einer natürlichen Umgebung, sodass keines der beiden Faktoren, der Figuren und der Landschaft, ein störendes Uebergewicht behält. Die Landschaft wird jetzt mit einem Male ein aesthetisches Moment, die Reize der Natur, das «malerische», wie wir es nennen, werden erkannt, man wählt das besonders anziehende, das stimmungsvolle in der Welt der Erscheinungen aus. Was ist nun davon auf Rechnung des Formschneiders zu setzen? Betrachten wir vorerst das handschriftliche Material! Es beschränkt sich auf einen Kodex der Münchner Hof- und Staatsbibliothek[310], der mit zwanzig kolorierten Federzeichnungen geschmückt ist. Sie gehören, nach Kautzsch's sachverständigem Urteile[311], der oberschwäbischen Miniaturmalerschule an. Die Zeichentechnik derselben eignet sich durchaus für eine Uebertragung in den Formschnitt, sie tritt auch unter der farbenprächtigen, aber doch helle Töne bevorzugenden, Kolorierung deutlich hervor. Auch sind ziemlich viele Stellen weissgelassen, bei den hellsten Lichtern und dem ganzen Himmel kommt die Papierfarbe zum Vorschein. Die Figuren sind gut proportioniert und treten plastisch hervor, obwohl Schraffierung möglichst sparsam angewandt ist. Die Gesichtstypen sind ziemlich verschiedenartig, gemeinsam ist ihnen meistens ein breites Oval, tiefliegende schwarze Augen, eine gradlinige spitze Nase und leicht gewelltes Haar; immerhin ist bei dem kleinen Massstabe von einer detaillierten Schilderung der Gesichtszüge abgesehen. In den Trachten herrscht das Zeitkostüm, die Mode der 50er Jahre vor: Die Frauen haben einen hochgegürteten Rock, ihre Taille hat vornen einen runden Halsausschnitt, der bis auf die Brüste reicht. Die Männer tragen meist lange Mäntel mit, wenig über die Schultern fallenden, Kragen; es findet sich aber auch, besonders bei jungen Leuten, ein kurzes, gegürtetes Wams mit Schössen und enganliegenden Hosen; die ganz spitzen Schnabelschuhe kommen noch nicht vor. In der Faltengebung findet man hübsche, abwechslungsreiche Motive, ohne dass sie sich zu sehr in Detaillierung verliert oder gar brüchig oder spitz wirkt. Was die Bewegungen der Figuren betrifft, so fehlt den Darstellungen eigentlich das dramatische Element; sie kommen aus einer gewissen Steifheit nicht heraus. Aeusserst fein ist schon in der Handschrift die Schilderung der Landschaft, der natürlichen Vegetationsformen; aber der Künstler ist auch den Reizen der architektonischen Schönheit zugänglich, besonders wenn sie sich mit ihrer natürlichen Umgebung zu einem harmonischen Ganzen verbindet. Er liebt vornehmlich Burgen, die auf hohen Felsen in die Höhe ragen, schroffe Abhänge, aus deren Spalten alle möglichen Pflanzen emporspriessen, dazwischen Bäche und Wiesen, alles mit grosser Sorgfalt wiedergegeben[312].

---

308 Hain 10117.

309 Hain 10116

310 Cgm. 436.

311 Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustrationen. Strassburg 1894. 8°. S. 58.

312 Die bemerkenswerte Ausbildung, die die Landschaft in den bayrischen und schwäbischen Miniaturmalerschulen, offenbar ganz unabhängig von dem Einfluss der Niederländer, erfahren hat, ist eine Erscheinung, auf die erst in der allerneusten Zeit genügend hingewiesen worden ist. Vergl. Riehl, B., Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1895. 8°. bes. S. 15 u. 41.

Und in dieser Umgebung spielen sich die verschiedenartigsten Ereignisse aus der Weltgeschichte und besonders aus der schwäbischen Geschichte ab, wie sie Lirar im Texte geschildert hat[313], und zwar in derselben, oft fantastischen und weitschweifigen, Weise. Aber es kommen manchmal sogar auch reine Landschaftsbilder ohne Figuren vor (S. 4v und S. 41). In der Auswahl des Stoffes sind die Illustrationen oft ziemlich unglücklich: Meist sind unbedeutende, handlungslose Vorgänge geschildert, und diese selbst ohne Hervorhebung charakteristischer Elemente dargestellt. Wir sehen, hier tritt in der Historienillustration schon das Didaktische zurück und rein künstlerische Zwecke machen sich bemerkbar, die Liebe an der Schilderung der Natur, der Landschaft; die Kleinmalerei und Genredarstellungen drängen den eigentlichen illustrativen Zweck zurück. — Die Handschrift war kaum die direkte Vorlage der ersten Druckausgabe. Schon die Verschiedenheit in der dialektischen Abfassung des Textes macht ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis wenig wahrscheinlich. Freilich, dass die Zahl der Illustrationen in der Druckausgabe grösser ist, lässt sich in jedem einzelnen Falle daraus erklären, dass in der modern gebundenen Handschrift einige Blätter fehlen[314]. Bei der grossen Aehnlichkeit der Formschnitte mit den erhaltenen Federzeichnungen (vergl. Abb. XV, S. 146 und XVI, S. 147) muss man jedenfalls annehmen, dass beide nach einer gemeinsamen illustrierten Vorlage mit Bildern ausgestattet wurden. Vergleicht man die beiden erhaltenen Kopien, so erkennt man, dass bei der Uebertragung im allgemeinen nicht nur an den Kompositionen festgehalten wurde, dass die Nachbildung sich teilweise sogar bis auf die Wiedergabe der einzelnen Schraffierungsstriche erstreckt; und zwar ist es die datierte Druckausgabe vom Jahre 1486, die in der Anordnung und Anlage der Bilder dem erhaltenen Codex am nächsten kommt. Die Technik des Formschnitts und das Format des Buches erforderte die Vergrösserung der Bilder, besonders wenn das Querformat ihrer Rahmen in ein Hochformat umgewandelt wurde. Daraus ergiebt sich hinwiederum die Notwendigkeit, alles in die Länge zu ziehen: Die Figuren wurden grösser, die Häuser, die Berge höher gebildet; so entstehen jene bizarren, schroffen, oft weit überragenden Felsformationen, die zwar sehr interessant und malerisch sind, kaum aber dem in der wirklichen Gebirgswelt Gewöhnlichen entsprechen[315]. Wo eine Verlängerung nicht mehr möglich war, setzt der Illustrator dem Bilde auch ein neues Stück an, das stilistisch vollkommen zu dem alten passt. Natürlich musste nun auch bei den vergrösserten Bildern das Einzelne entsprechend ausgeführt werden, die Pflanzen, die den Boden beleben, die Typen der Figuren, die Gewänder, alles erforderte nun eine gesteigerte Beachtung; und man kann sagen, dass auch hier der Formschneider die Zeichnungen des Codex' in überaus glücklicher Weise ergänzt hat. Anderseits stehen freilich manchmal die Formschnitte den Zeichnungen in der Detailausführung nach, wie z. B. in der Wiedergabe gotischer Ornamente (S. 17), die die Formschnitte nur sehr unvollkommen reproduzieren. Die Typen der Figuren sind nicht so charakteristisch, gleichartiger, wie in den Zeichnungen; wir erkennen gleich den echten Ulmer Typus, das längliche, fast eirunde Oval, ziemlich schematisch, geistlos wiedergegeben der Mund, Nase und Augen mit hochgeschwungenen Brauen; oft findet sich hier die Vorderansicht an Stelle der Profilstellung im Codex. Der Hals ist meist breiter, die Haare sind gradlinig, an den

---

[313] Thoman Lirar hat diese Chronik 1133 geschrieben, ein Anonymus hat sie ergänzt und bis ins 15. Jahrhundert fortgesetzt.

[314] Man vergleiche zu diesem Zwecke die gleichzeitige Bogennummerierung der Handschrift!

[315] Diese sehr äusserliche Ursache, wodurch jene Formationen entstanden sind, wird besonders interessant, wenn man bedenkt, dass der Landschaftsstil der «Lirar'schen Chronik» für eine grosse Reihe von Formschnittarbeiten vorbildlich wurde.

höchstbelichteten Stellen ist das Papier ausgespart; die Hände, wie überhaupt die bewegten Extremitäten, sind ziemlich steif nachgebildet. Das Kostüm ist modernisiert: Die Männer haben jetzt meistens das enganliegende Wams mit weiten Aermeln, welches an den Hüften zugeschnürt wird, ebenso enganliegende Beinkleider und Schnabelschuhe; seltener trifft man das alte, lange Gewand mit Kragen an, jetzt immer mit sehr weiten, herabhängenden Aermeln; in den Kopfbedeckungen herrscht



Abb. XV. Codex Germanicus Monacensis 436 S. 3v.

eine grosse Mannigfaltigkeit. Bei den Frauen findet man noch die hohe Gürtung und den Halsausschnitt; oft tritt aber an Stelle des letzteren ein Einsatz. Bemerkenswert sind die enganliegenden Aermel mit umgestülpten Manschetten. Schon diese Veränderungen in den Trachten dürften über die Priorität des Codex' keinen Zweifel aufkommen lassen.

Die Ausführung der Formschnitte ist kaum von einem Künstler durchgeführt worden, sie weisen untereinander derartige stilistische Verschiedenheiten auf, dass

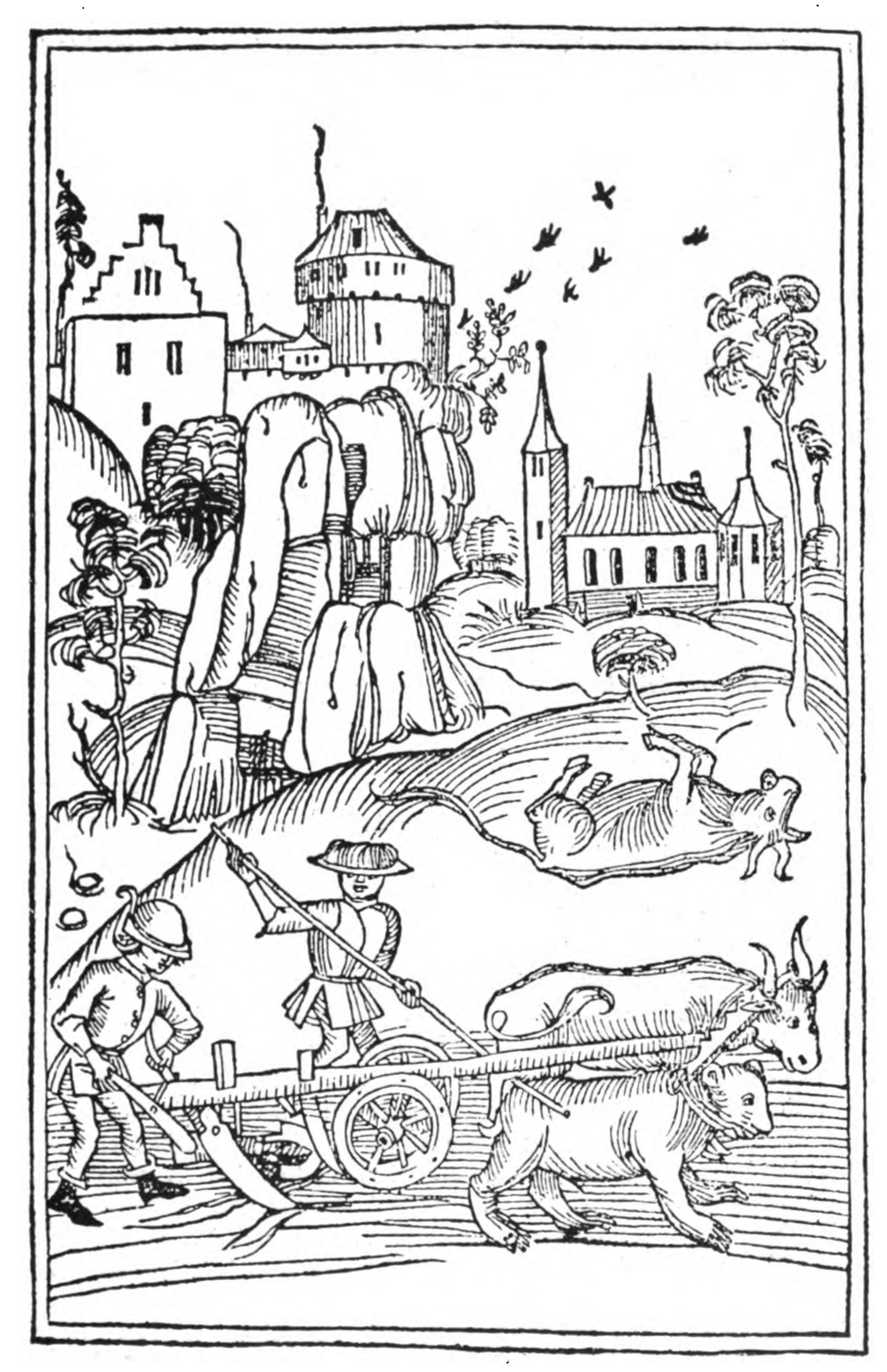


Abb. XVI. Lirar, Schwäbische Chronik Ulm 1486. S. 4 v.

man die Mitwirkung mehrerer Hände annehmen muss. Ich glaube, dass es zwei Meister waren. Der eine zeichnet sich durch hervorragende Wiedergabe der Landschaft mit allen Vegetationsdetails aus, durch grosse Geschicklichkeit in der Ueberwindung von Verkürzungsschwierigkeiten und in der Handhabung perspektivischer Probleme.

Seine Technik ist ausserordentlich fein, er führt das Schneidemesser, wie eine Radiernadel, bringt dadurch sehr farbige Wirkungen hervor; er liebt es, ganze Flächen mit feinen wagrechten Parallellinien zu überziehen, ein Schritt, um die Formschnitttechnik der des Kupferstichs anzunähern. Um Körperrundungen wiederzugeben, bedient er sich, zuweilen mit gutem Glücke, einer mit den Konturen parallel gezeichneten Längsschraffierung; häufiger lässt er längere Querstriche, denen er zuweilen eine geringe Rundung giebt, in die Konturlinien verlaufen, eine Art der Schraffierung, die er auch zur Charakterisierung der Landschaftslinien anwendet. — Bei dem zweiten Meister tritt die Landschaft mehr hinter dem figürlichen Element zurück. Er bildet grosse, ziemlich steife Figuren mit verhältnismässig charakteristischen Gesichtern; ebenso sind die Falten seiner Gewänder leblos, erscheinen wie gelegt, oder andererseits auch manchmal ziemlich brüchig mit dreieckigen Faltenaugen. Die Perspektive ist meist verfehlt, die Hintergrundsbehandlung lässig. Er hat starke Umrisse, ziemlich reiche Schraffierung in verschiedenen Formen; auch Kreuzschraffierung kommt vor. Immerhin ist die plastische Modellierung nie so, dass die Bemalung vollkommen entbehrt werden kann; gerade die zeichnerische Anlage der Landschaft beweist, dass eine nachträgliche Illuminierung vorgesehen war. — In einigen Fällen kommt es an geeigneten Stellen vor, dass sich Formschnitte wiederholen, ein Punkt in dem natürlich die Druckausgabe von der Handschrift abweichen muss. Noch häufiger sind die Wiederholungen in der zweiten Ausgabe[317], die offenbar in einer Zeit gedruckt wurde, in der schon einige Platten der ersten Ausgabe verloren gegangen oder zerstört waren. Man begnügte sich damit, die alten Stöcke statt dessen öfters abzudrucken.

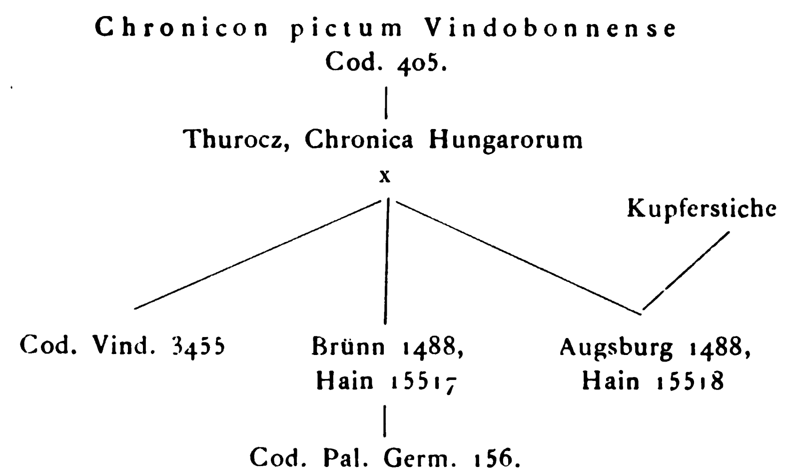
C. THUROCZ, UNGARISCHE CHRONIK.

Einen guten Einblick in die ikonographische Entwicklung eines historischen Bildercyklus' erhalten wir auch bei den Ausgaben der «Chronica Hungarorum» des Johannes de Thurocz. Schon in der Hauptquelle des textlichen Teiles dieses Werkes, die uns in einer, 1358 in Italien geschriebenen, Handschrift der Wiener Hofbibliothek, dem sogenannten «Chronicon pictum Vindobonnense: De gestis Hungarorum ab origine ad 1330»[318], erhalten ist, finden wir die Grundlage für die Illustrationen der Druckausgaben des «Thurocz» gegeben. Sie besteht in der Verbindung von Schlachtdarstellungen mit angeblichen Porträts der ungarischen Herrscher, die meistens sitzend dargestellt sind; letztere sind in der reichverzierten Chronik des 14. Jahrhunderts noch in den Initialenschmuck einbezogen. Die Originalhandschrift des «Thurocz'», die ebenfalls illustriert gewesen sein muss, ist uns nicht mehr erhalten; wir nennen sie, der Einfachheit halber, «x». Eine unillustrierte Abschrift derselben findet sich dagegen in einem anderen Codex der Wiener Hofbibliothek[319]; er beweist wenigstens, dass dieses Werk schon als Handschrift existiert hat. Wahrscheinlich sind die Illustrationen der am 20. März 1488 in Brünn erschienenen Druckausgabe[320] Kopien der Illustrationen von x; es ist jedoch anzunehmen, dass x auch noch Schlachtendarstellungen enthalten hat, wie sie schon in dem «Chronicon pictum Vindobonnense» vorhanden sind, und die dann auch in der, ebenfalls von x abhängigen, Augsburger Druckausgabe vorkommen[321]. Das ikonographische Ver-

---

317 Hain 10116.
318 Cod. 405.
319 Cod. 3455.
320 Hain 15517.
321 Hain 15518.

hältnis der verschiedenen Ausgaben unserer Chronik wird vielleicht am besten folgende graphische Darstellung anschaulich machen, worin natürlich mögliche Zwischenstufen, von denen wir keine Kenntnis haben, nicht verzeichnet sind:



Die Existenz zweier illustrierter Druckausgaben, deren Illustrationen in manchen Punkten einander gleichen, von denen aber die spätere vollständiger, daher nicht von der früheren abhängig ist, beweist, dass eine illustrierte Thurocz-Handschrift die Vorlage der beiden Druckausgaben gewesen sein muss, kurz gesagt die Notwendigkeit von x.

Betrachten wir zunächst die erste Druckausgabe, die in Brünn herausgegeben wurde! Ihre Illustrationen bestehen aus Darstellungen der ungarischen Herrscher, die, bis auf einen, thronend im Bilde festgehalten sind. Die Bänke und Stühle, auf denen sie sitzen, sind meist sehr plump und einfach, selten durch einige gotische Ornamente verziert; bemerkenswert sind die häufig vorkommenden feldstuhlartigen Sessel mit Greifenköpfen als Lehnen[322]. Bei den Figuren selbst ist die unklare, knochenlose, schwammige Behandlung der Körperformen hervorzuheben, sie sind auch meist mit weiten Kleidungsstücken verhüllt, die ziemlich regellose und wenig natürliche Falten bilden. Auch die Art der Schraffierung mit den Parallellagen spitz zulaufender Striche ist wenig geeignet, die Figuren plastischer, natürlicher zu gestalten. Die Herrscher sitzen meistens in ruhiger Lage auf ihrem Throne mit der Krone auf dem Haupte, Szepter und Reichsapfel in den Händen; der Künstler hat es möglichst vermieden, sie in Aktion darzustellen, da hierbei seine Unfähigkeit, besonders seine Unkenntnis der Proportionen und der Verkürzungsverhältnisse, noch deutlicher zu Tage getreten wäre. Aber selbst diesen geringen Anforderungen, die die Wiedergabe des unbewegten Menschen an ihn stellt, kann er nicht genügen. Das Sitzen ist meist nur sehr unvollkommen zur Darstellung gebracht, besonders wenn die Figuren in der Vorderansicht aufgenommen sind, die Stellungen der ungefügen Figuren erscheinen barock, das Halten der Attribute geziert. Das beste an ihnen sind zweifellos die Köpfe. Bemerkenswert ist die grosse Mannigfaltigkeit der Typen, die eine individuelle Charakteristik anstrebt und dabei sogar nicht vor dem abstossend Hässlichen zurückschreckt. Letzteres versucht der Künstler hauptsächlich bei der Darstellung der mongolischen Herrscher durch Angabe zahlreicher Runzeln, aber auch durch die Bildung der Augen und der Nase, die in der Profilansicht zuweilen

---

[322] S. 35v, 64v und 76. Diese Stühle finden sich schon am Anfange des 13. Jahrhunderts; vergl. die Handschrift der Bamberger Stadtbibliothek E. III, 25 S. 32 beim Gottesurteil der Kunigunde.



Abb. XVII. Das Urteil Salomonis, Stich des Meisters FVB (B. 2.). (Ausschnitt.) Vergl. S. 153.

in einer erschreckenden Grösse erscheint. Das einzige eigentlich historische Bild in dem Drucke ist der «Einfall der Mongolen» auf der ersten Verso-Seite, das uns zeigt, wie diese, nach türkischer Art gekleideten, Krieger das Land plündernd durchzogen, die Menschen zu Gefangenen machten und Vieh wegtrieben. Stilistisch steht dieser

Formschnitt den übrigen nahe; man vermisst auch hier besonders eine richtige perspektivische Darstellung; die Schilderung der Landschaft ist sehr ärmlich.

Sehr genaue Kopien dieser Formschnitte fand ich in den Illustrationen einer Handschrift der Heidelberger Universitätsbibliothek[323], die eine deutsche Uebersetzung von Thurocz' Chronik enthält. Es sind Federzeichnungen, die man mit hellen, sehr bunten, Farben überfahren, teilweise auch mit Gold oder Silber gehöht hat. Die Kopien haben eine derartige Aehnlichkeit mit den Formschnitten, dass man



Abb. XVIII. Thurocz, Chronica Hungarorum, Augsburg 1488, S. 52v. Vergl. S. 153.

fast an die Anwendung eines Pausverfahrens zu denken geneigt ist. Dass die Zeichnungen nicht die Vorlage der Formschnitte gewesen sind, zeigt der Umstand, dass selbst dort, wo im Drucke dieselben Formstöcke an verschiedenen Stellen abgedruckt wurden (z. B. S. 44 = 120v), auch in der Handschrift das Dessin der Zeichnung sich wiederholt (z. B. S. 40v ~ 129v). Das erklärt sich nur daraus, dass der Miniator die Formschnitte in sinnloser Weise kopiert hat, ohne dabei auch nur irgendwie seine

323 Cod. germ. 156.

Fantasie anzustrengen. Sieht man die Federzeichnungen als das Produkt origineller Entwürfe an, so sind diese Wiederholungen, die in dem Formschnittbuch so leicht begreiflich sind, nicht zu erklären[324]. Die Handschrift wurde wahrscheinlich zur Dedikation an eine vornehme Persönlichkeit hergestellt, für die man ein Exemplar des Druckes, den sich jeder für einen geringen Preis beschaffen konnte, als zu minderwertig ansah; wir stehen in einer Periode in der, neben den für die weitere Verbreitung bestimmten Drucken, noch die Handschrift als Privileg der vornehmen Klasse beibehalten wurde. Für diese Bestimmung unserer Handschrift spricht auch ihre sonstige Ausstattung: Die viereckigen Rahmen, in denen die «Herrscher» sitzen, sind sorgfältig mit Tapetenmustern ausgefüllt. Ausserdem vervollständigen auch noch einige, in deutscher Manier gehaltene, Ornamentranken und Initialen den Schmuck des Buches.

Die zweite Druckausgabe erschien einige Monate nach der ersten bei Ratdolt in Augsburg[325]. Hier tritt uns nun, was in der ersten Ausgabe plump und roh erschien, verfeinert, graziös und vornehm entgegen. Hatte sie doch den ausserordentlich kunstsinnigen Verleger Erhard Ratdolt zum Drucker, der gerade von Venedig heimgekehrt war, wo er eine Anzahl in mustergültiger Weise ausgestatteter Werke gedruckt hatte. Im Jahre 1486 kehrte er als berühmter Drucker in seine Vaterstadt zurück, und mit ihm zog die Renaissance in Deutschland ein. Er hatte seine herrlichen, mit Frührenaissancemustern geschmückten Schwarz-Weiss-Initialen aus Venedig mitgebracht und verwendete sie jetzt ebenfalls in seinen in Deutschland verlegten Werken; wir finden sie auch in der zweiten Thurocz-Ausgabe. Mit sich führte Ratdolt wohl auch eine trefflich geschulte Formschneiderschule, der, wie der Stil ihrer Arbeiten zeigt, auch in Italien nur Deutsche angehört hatten, welche aber durch Eindrücke, die sie in Venedig in sich aufgenommen hatten, doch eine feinere ästhetische Bildung durchgemacht hatten, wie die meisten ihrer Stammesgenossen.

Die Aehnlichkeit von einigen Illustrationen unseres Buches mit Formschnitten der Brünner Ausgabe ist unverkennbar; die Herrscherfiguren zeigen manche Uebereinstimmung in ihren Bewegungsmotiven. Eine direkte Abhängigkeit des Augsburger Druckes von dem Brünner ist trotzdem schon deshalb ausgeschlossen, weil ersterer in seiner Illustration vollständiger ist. In ihm finden sich auch jene Schlachtenbilder, die schon in dem «Chronicon pictum Vindobonnense» vorkommen. Die Ausführung derselben lässt direkt auf eine handschriftliche Vorlage schliessen; sie sind ganz im Federzeichnungsstil gehalten. Noch eigentümlicher ist der Stil der Herrscherfiguren. Weist die Verwandtschaft mit den Formschnitten der Brünner Ausgabe auf die gemeinsame Vorlage x hin, so erkennen wir aus ihrer technischen Ausführung, dass auf die Gestaltung von einigen derselben noch ein anderes Element eingewirkt hat. Auffallend ist die farbige, kupferstichartige Zeichnungsmanier dieser Illustrationen. Nachdem ich das von vornherein erkannt hatte, war ich nicht mehr erstaunt, Kupferstiche zu finden, die als unmittelbare Vorlagen von einzelnen dieser Formschnitte betrachtet werden können. Für den «König Ludwig» (S. 84v) ist der König Salomo aus dem «Urteil Salomonis» des Meisters E. S.[326], dessen datierte Arbeiten in den Jahren 1466 und 1467 entstanden sind, im Gegensinne kopiert; nur der in dem Kupferstiche leicht geneigte Kopf des Königs ist etwas gerader und steifer geworden, in die linke Hand hat man ihm einen Reichsapfel gegeben; im sonstigen sind die

---

[324] Die Betrachtung dieser Handschrift zeigt uns ein warnendes Beispiel, wie vorsichtig man sein muss wenn man nach Miniaturenvorlagen von Formschnitten sucht.
[325] Hain 15518.
[326] Bartsch 7.

Details, besonders an dem Baldachine, vergröbert und vereinfacht wiedergegeben[327]. Noch schlagender ist die Aehnlichkeit zwischen dem «König Beysa» auf Seite 52v unserer Chronik (Vergl. Abb. XVIII, S. 151) und dem König auf dem «Urteil Salomonis» des Meisters FVB (Franz von Bocholt)[328] (Vergl. Abb. XVII, S. 150). Wieder handelt es sich um eine gegenseitige Kopie, wieder hat der König einen Reichsapfel in die Hand bekommen, die Einzelheiten sind vereinfacht wiedergegeben; aber im sonstigen stimmt jede Falte des Gewandes. Die feinere, detailliertere Ausführung des Kupferstichs lässt es schon als unwahrscheinlich erscheinen, dass er eine Kopie des Formschnitts ist. Dazu kommt, dass für das «Urteil Salomonis» des Meister FVB offenbar in der Komposition und der Auffassung einiger Figuren der den gleichen Stoff behandelnde Stich des Meisters E. S.[329] vorbildlich gewesen ist; die Annahme einer zweiten Vorlage dürfte also als überflüssig erscheinen. Ich will noch eine merkwürdigere Entlehnung einer Kupferstichfigur für einen Formschnitt der Thurocz-Chronik anführen. Vorlage war diesmal das «Liebespaar» des «Meisters des Hausbuches»[330] (Abb. XIX, S. 154): Die Dame auf diesem Stiche wurde für die «Königin Maria» auf Seite 96v unserer Chronik (Abb. XX, S. 155) kopiert. Krone, Szepter und Reichsapfel sind hinzugefügt; sonst ist alles unverändert, wenn auch die Figur bei der Uebertragung von der Kaltenadelarbeit in den Formschnitt bedeutend vergröbert worden ist[331]. Während die Figur selbst im Gegensinne kopiert ist, hat man den, das Bild oben abschliessenden, Blätterzweig gleichseitig nachgebildet, auch mit derselben Genauigkeit. Welches in diesem Falle die Vorlage und welches die Kopie gewesen ist, darüber wird niemand zweifeln, der die geniale und immer originelle Arbeitsweise des «Hausbuchmeisters» kennt. Zudem ist mir noch ein zweites Beispiel bekannt, wo der Illustrator des «Thurocz'» den «Meister des Hausbuches» kopiert hat. Er benützt den «götzenanbetenden König Salomo» auf einem anderen Stiche dieses Meisters[332] für den «König Andreas II.» (S. 69v), indem er hier ebenfalls mit geringen Veränderungen gegenseitig kopiert[333]. Ein Kenner des Kupferstichs des 15. Jahrhunderts wird beim Durchblättern des «Thurocz'» noch in anderen Fällen die Vorlage nachweisen können. Ich begnüge mich hier damit, solche Formschnitte anzuführen, deren technische Ausführung es wahrscheinlich macht, dass Kupferstiche für sie vorbildlich gewesen sind; es sind das König Stephan I. auf S. 33, Petrus S. 35v, Abe S. 36v, Endre S. 41v, Salomon S. 43v, Bele I. S. 45 und Ladislaus I. S. 55. Jedenfalls ist schon die Thatsache interessant, dass wir hier Formschnitte haben, die Kupferstichen nachgebildet sind. Wir wissen, dass im 16. Jahrhundert der Formschnitt mit dem Kupferstiche um die Bücherillustration den Kampf aufnehmen muss, dass er erst nach langem Ringen am Ende dieses Jahrhunderts unterliegt und dann für lange Zeit aus dem Gebiete der Illustration fast vollständig verschwindet. Die Waffen, mit denen der Formschnitt den

---

[327] Denselben «König Salomo» des Meisters E. S. kopierte auch der, nie selbständige, «Meister der Band rollen» im Gegensinne; er verwendete ihn in seinem Kupferstiche «Das Glücksrad und der Tod» (Passavant S. 27, 48) für den König, der ganz oben auf dem Glücksrade sitzt. Vergleicht man diese Figur mit unserem Formschnitte, der übrigens dem Stiche des Meisters E. S. viel näher steht, so hat man ein gutes Beispiel dafür, wie ähnlich zwei Kopien eines und desselben Originales ausfallen können.

[328] Bartsch, VI, S. 81, Nr. 2.

[329] Bartsch 7.

[330] Lehrs 75.

[331] Dieser Formschnitt diente wieder einem anderen Augsburger Formschneider als Vorlage, und zwar dem Jörg Scaff für die «Herzogin Anna» auf dem zweiten Titelblatte des Blockbuches der, 1448 von Johann Hartlieb übersetzten, Chiromantie. (Vergl. Schreiber IV, S. 428 f.) Die Kopie ist in der oberen Partie der Frau gleichseitig und ziemlich genau, in dem unteren Teile gegenseitig und, infolge der andersartigen Verwendung der Figur, etwas verändert. Diese Wahrnehmung dürfte wohl für die vielumstrittene Datierungsfrage des Blockbuches von Wichtigkeit sein: Es ist nicht vor dem Jahre 1488 gedruckt.

[332] Lehrs 7.

[333] Die Benutzung von Stichen des «Meisters des Hausbuches» in den Formschnitten der Thurocz-Chronik giebt uns Anhaltspunkte für die immer noch unsichere Datierung der Werke dieses hervorragenden Meisters; die oben erwähnten Stiche sind also vor dem Jahre 1488, dem Erscheinungsjahre der Chronik, entstanden.

Kupferstich bekämpft, gleichen denen, die er vorher mit Erfolg gegen die rivalisierende Miniaturmalerei angewendet hatte: Er nimmt nachahmend die Art des Gegners, so gut es geht, an und sucht dadurch den Vorteil desselben zu neutralisieren. In unserer Chronik finden wir die ersten Anzeichen des beginnenden Wettstreites. Noch giebt



Abb. XIX. Das Liebespaar, Stich des Meisters des Hausbuches (L. 75). Vergl. S. 153.

es kaum mit Kupferstichen illustrierte Bücher, und schon sucht der Formschnitt den Kupferstich nachzuahmen, sucht seinen Gebilden dieselben Vorzüge, die scharfe plastische Modellierung, die klare Licht- und Schattenwirkung, zu eigen zu machen. Dass durch diese Imitation das eigentlich Charakteristische der Formschnittmanier

verschwindet, dass durch diesen Mischstil die Formschnitt-Illustration an ästhetischem Wert verliert, darauf brauche ich wohl nicht weiter hinzuweisen.

Ich glaube, dass zwei Meister die Formschnittausführung der Illustrationen unserer Chronik übernommen haben, von denen der eine auch in der Technik das Kupferstichartige bevorzugt, während der andere mehr den Formschnittcharakter beibehält. Der erste Meister hat zwar ziemlich starke Konturen, er erstrebt dagegen durch eine feine Schraffierung, die sich bis auf die Modellierung der Gesichter erstreckt, eine klare, plastische Darstellung der Körper. Sehr weich und abgerundet erscheinen



Abb. XX. Thurocz, Chronica Hungarorum, Augsburg 1488, S. 96 v. Vergl. S. 153.

vor allem die Falten der Gewänder; der Künstler versteht es, in richtiger Weise die verschiedenartigsten Formen der Schraffierung anzuwenden, die Uebergänge von dem tiefsten Schwarz bis zum Weiss des ausgesparten Papieres zu vermitteln. Auch die geraden Flächen pflegt er mit feinen Strich- und Punktlagen zu überziehen, wodurch er sehr farbige Wirkungen erzielt. Von ihm sind die ganz im Stile leichter Federzeichnungen gehaltenen Schlachtenbilder, bei denen nur wenig Schraffierung angewandt ist. In diesen Darstellungen, bei denen es freilich sehr zweifelhaft ist, wie weit die Erfindung unserem Formschneider angehört, zeigt sich ein gewisser Sinn für das

Landschaftliche, der noch besser bei dem grossen Titelbilde mit dem «Kampfe des Königs Ladislaus gegen die Hunnen» zum Vorschein kommt; hier ist sogar die Aehnlichkeit, mit Formschnitten der Lirar'schen Chronik ganz auffallend. Ausserdem gehören ihm noch eine Anzahl der schönsten Herrscherbildnisse an, wie z. B. das Bild des Königs Stefan mit den die Krone haltenden Engeln (S. 33), der König Beysa (S. 52v) (vergl. Abb. XVIII, S. 151), der König Ludwig (S. 84v), die Königin Maria (S. 96v) (vergl. Abb. XX, S. 155) etc. — Der andere Formschneider liebt eine breitere Strichführung, dickere Linien, seine Figuren sind schlechter proportioniert, gedrungen mit kurzem Hals, die Gewandbehandlung ist schematischer, die Falten erscheinen wie gelegt, teilweise auch brüchig. Dagegen finden sich bei diesem Meister eine Anzahl recht charakteristischer individueller Gesichtstypen, die wieder besonders bei den Mongolenherrschern — wenn auch gemässigt im Vergleich mit denen der ersten Ausgabe — zu abnormer Hässlichkeit ausarten. Ausser diesen Figuren glaube ich dem Künstler noch die Darstellung des Mongoleneinfalls zuweisen zu dürfen, die etwas besser ausgeführt, wie in der ersten Ausgabe, mit dieser im allgemeinen übereinstimmt. Ueberhaupt gehören diesem Künstler diejenigen Darstellungen an, die den Formschnitten der Brünner Ausgabe näher stehen; er scheint sich mehr an die Vorlage gehalten zu haben wie der erste Formschneider, hat aber dagegen, wie es scheint, seltener Kupferstiche benützt. — Bei den Herrscherbildern hätte es der Verleger Ratdolt offenbar für sinnverwirrend gehalten, dieselben Stöcke für verschiedene Personen wiederholt abzudrucken, wie das z. B. in der Brünner Ausgabe vorkommt. Er findet dafür den Ausweg, die Platten, nachdem er sie einmal verwendet hat, umzuarbeiten, indem er z. B. die Form des Thrones, auf dem ein König sitzt, verändert, um die Stöcke dann in ihrer neuen Gestalt wieder abzudrucken. Nur ein Experimentator, wie Ratdolt es immer gewesen ist, konnte auf einen solchen Gedanken kommen.

V. ITALIEN.

Die italienischen Formschnittbücher kommen in unserer zweiten Gruppe kaum in Betracht. Miniaturenvorlagen wurden dort überhaupt nur für die Ornamentik benutzt, und auch hierbei gehört eine unmittelbare Entlehnung zu den grössten Seltenheiten. In einer, 1476 in Verona verlegten, Ausgabe von Petrarcas Libro degli uomini famosi[334] finden wir einige Dekorationsrahmen, in deren Inneren Platz für Handzeichnungen freigelassen wurde. Die Ornamentik dieser Rahmen ist eine durchaus miniaturenartige; sie besteht aus, auf schwarzem Grunde weiss ausgesparten, Schling- und Knotenmotiven, wie sie schon in merowingischen Handschriften vorkommen[335].

Viel interessanter ist ein 1491 in Mutina gedrucktes Buch La hystoria e Real di franza[336]. Zu meinem Bedauern habe ich das seltene Buch nicht selbst gesehen; ich kenne seine Illustrationen nur aus der Beschreibung und den Abbildungen, die Dibdin in seiner «Bibliotheca Spenceriana» giebt[337]. Danach enthält das erste Blatt eine

---

[334] Hain 12808.

[335] Man hat sich gewöhnt, diese Art der Ornamentik, die man auch auf dem Titelblatte der 1523 bei Peypus verlegten Plutarch-Uebersetzung antrifft, die Butsch (Bücherornamentik I, Tafel 35) als ein Werk Dürers anführt, als «mauresk» zu bezeichen. Sicher ist, dass es sich dabei nicht um ein ursprünglich maurisches Dekorationsprinzip handelt. Am frühesten tritt es in merowingischen Handschriften auf, wo es sich aus dem urgermanischen Flechtornament heraus entwickelt hat, und kommt auch noch in zahlreichen karolingischen Kunstwerken (z. B. Cod. Vind. Nr. 958) vor; von dort aus wird auch wohl die Anregung auf jene Formschnittarbeiten ausgegangen sein.

[336] Hain 4518.

[337] IV, S. 167 ff

«geschmackvolle Bordüre» mit Medaillons, auf denen Porträts von Konstantin, Fiovo und Ricieri zu sehen sind, ausserdem eine «rohe» Initiale mit dem Bildnisse des Papstes Sylvester. Die Formschnitte bestehen aus einfachen Umrisslinien, ähnlich wie die in venezianischen Drucken befindlichen; und es ist wohl anzunehmen, dass auch diese von einem venezianischen Formschneider hergestellt sind. Die Medaillons ziehen gleich unser Augenmerk auf sich: Schon auf dem ersten, das angeblich ein Bildnis des Kaisers Konstantin enthält, erkennen wir eine gegenseitige Kopie der Vorderseite der Palaeologus-Medaille des Vittore Pisanello[338]. Der Gedanke, die Zeichnung von Medaillen zur Illustration von Historienbüchern zu verwenden, liegt nahe; und, da unser Illustrator wohl kein richtiges Bildnis des Konstantin auftreiben konnte, verwendete er dasjenige eines byzantinischen Kaisers, das ihm gerade zur Verfügung stand. Die Bildnisse der beiden anderen Medaillons scheinen auch Medaillen oder Rundplaketten nachgeschnitten zu sein, wenn ich auch die Vorlage bisher nicht finden konnte; ihr Stilcharakter ist durchaus der einer Goldschmiedearbeit; man betrachte besonders die Rüstung des «Fiovo»! Jedenfalls ist die Thatsache, dass Medaillen, also plastische Kunstwerke, die Vorlage von italienischen Formschnitten gewesen sind, beachtenswert. Diese Beobachtung ergänzt das, was ich in dem vorausgehenden Teile[339] über den Charakter der venezianischen Formschnitte gesagt habe: Die Plastik steht diesen Arbeiten viel näher, wie Malerei; ich glaube auch, dass man, wenn man die Namen der, uns nur durch ihre Signaturen bekannten, venezianischen Formschneider ausfindig machen will, unter den Medailleuren suchen muss und nicht unter den Malern.

Mit diesem Buche haben wir die Besprechung einer Gruppe von Formschnittbildern abgeschlossen, die von Anfang an durch das geringe Mass der originalen Erfindung, das sich in ihnen zeigte, wenig Interessantes zu bieten versprach. Vom Standpunkte der Historienillustration betrachtet, ist diese Gruppe jedoch in mancher Hinsicht von Wichtigkeit: Während bei der ersten Gruppe, die wir behandelten, die Wiederholung derselben Formschnitte in einem Buche für verschiedene Darstellungsobjekte häufiger vorkam, musste bei den eben besprochenen Büchern in den meisten Fällen durch die Rücksicht auf die Vorlage jenes Verfahren, das eigentlich die reproduktive Herstellungsweise herausfordert, beschränken. So untergeordnet auch dieser Gesichtspunkt erscheinen dürfte, so muss man doch betonen, dass derartig sinnverwirrende Wiederholungen mit dem Zwecke der Historienillustration durchaus im Widerspruche stehen, und es als ein Fortschritt bezeichnet werden muss, wenn diesem Missbrauch durch den Einfluss der Miniaturenvorlagen gesteuert wurde. Ausserdem hat aber noch die Anlehnung an die Handschriftenillustration weitere bedeutsame Folgen gehabt. In den Büchern der ersten Gruppe spielen sich die Handlungen, soweit solche überhaupt dargestellt sind, eigentlich auf dem Papiere ab, ein perspektivisch gestalteter Raum ist meistens noch nicht geschaffen. Die Miniaturen veranlassten nun den Formschneider, den Innenraum nachzubilden, die Landschaft wiederzugeben und mit dieser geschaffenen Umgebung die Figuren in Einklang zu bringen, so dass sie sich darin in freier Weise bewegen können. Es ist dieser Fortschritt, den die «Darstellung im Raume» für die Ausbildung der Historienbücher repräsentiert, gar nicht hoch genug anzuschlagen. Das, was aber für die Weiterentwicklung der gesamten Formschnittillustration von eminenter Wichtigkeit ist, ist die Vervollkommnung der

---

[338] Vergl. Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen I, S. 99. (Friedländer, Die italienischen Schaumünzen.)
[339] Vergl. S. 88 f.



Technik. Die Formschneider mussten bei den Miniaturmalern und auch den Kupferstechern in die Schule gehen: In der Feinheit der Linienführung mussten ihnen die Federstriche und die Spuren der Radiernadel vorbildlich erscheinen; sie lernten nun richtig schraffieren, versuchten in der verschiedenartigsten Weise die Körper durch Strichelung hervorzuheben, plastisch zu gestalten, um, als letztes Ziel, auch ohne nachträgliche Illuminierung, allein durch richtige Licht- und Schattenangabe, in dem graphischen Bilde eine klare Vorstellung jedes beliebigen Objektes zu geben. Auch in der Erforschung der menschlichen Proportionen, in dem Studium der Perspektive mögen die Federzeichnungen den Formschneidern nützlich gewesen sein. Füge ich hinzu, dass, was die Harmonie der ganzen Buchausstattung betrifft, viele dieser Bücher, wenn sie auch nicht als Grossthaten auf dem Gebiete der Erfindung gelten können, zu dem Schönsten gehören, was die Formschneidekunst des 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat, so glaube ich mich gerechtfertigt, wenn ich bei der Besprechung dieser Gruppe so lange verweilt habe.



Abb. XXI. Mer des hystoires, Paris 1488, S. 91v. Vergl. S. 112 f.

DRITTER TEIL

UNABHÄNGIGE WEITERENTWICKLUNG UND HÖCHSTE VOLLENDUNG

I. DEUTSCHLAND.

A. DIE CHRONIK DER SACHSEN.



ACHDEM man durch Nachahmung der Federzeichnungen gelernt hatte, konnte man nunmehr dazu übergehen, wieder selbständig erfinderisch zu schaffen. Die Produkte dieser Thätigkeit mussten in formaler und künstlerischer Beziehung viel besser geraten, wie die vor der Zeit entstandenen, da man zu den Miniaturmalern in die Schule ging, sie sind aber, rein objektiv betrachtet, meist nicht so vollendet, wie die im zweiten Teile besprochenen Arbeiten; sobald man der Vorlage beraubt war, verlor man ein gewisses Mass der Sicherheit, welches man nicht vollkommen durch eigene Fähigkeiten ersetzen konnte. Vornehmlich die Perspektive erscheint in manchen dieser Formschnitte wieder mangelhafter. Dazu kommt es, dass sich mit der Befreiung von der Vorlage neue Tendenzen geltend machten. Besonderen Wert legte man auf eine ästhetische Ausstattung des Buches, auf ein Harmonieren des Druckes mit den Initialen und Illustrationen. Zu einer derartigen Anpassung war eine gewisse Mannigfaltigkeit der Formschnitte nötig; in ihrer Grösse, in ihrer Gestalt und Umrahmung mussten sie sich nach dem ihnen in dem Buche zugewiesenen Platze richten. Das geht soweit, dass man nicht vor der Stilisierung zurückschreckte; das ästhetische Element verdrängt das realistische, die historisch getreue Illustration muss der Schönheit weichen. Man kann hierin ein Zeichen der kommenden Renaissance erkennen, die im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts auch in Deutschland den Naturalismus des Mittelalters durch die abgeklärte Schönheit zu besiegen suchte. Aber das ist auch hier nicht immer der Fall; zuweilen finden wir in den Illustrationen der Chroniken dieser Periode noch einen starken Hang zur realistischen Darstellung, sogar manchmal ein derartiges Ueberwiegen derselben, dass dabei alle anderen Rücksichten vernachlässigt werden. Das zeigt sich besonders bei derartigen Chroniken, die Ereignisse schildern, welche sich kurz vor der Drucklegung des Buches abgespielt haben. In einem solchen Falle ist es natürlich, dass man auch in den Illustrationen möglichst wahrheitsgetreu zu sein suchte, zumal eine Täuschung des Publikums dann weniger möglich war; auch war wohl oft in diesen Fällen der Illustrator selbst Augenzeuge des Vorganges: Wie eine solche Chronik die Zwecke unserer heutigen Zeitung vertrat, so erfüllten die Illustrationen derselben die Aufgaben, die in unseren Tagen die Photographie verfolgt.

Die «Chronik der Sachsen» vom Jahre 1492 [340] ist eine Weltchronik, die in besonders ausführlicher Weise die Geschichte Sachsens behandelt. Ihre Illustrationen gehören nicht zu jenen, eben charakterisierten, ausschliesslich realistische Bestrebungen verfolgenden; diese Chronik ist vielmehr ein ausgezeichneter Repräsentant jener durchaus harmonisch, einheitlich ausgestatteten Bücher, von denen ich vorher sprach. Sie erschien in Mainz, der Geburtsstadt der Buchdruckerkunst, und in der Offizin des Peter Schöffer, der selbst bei der Vervollkommnung und Verbreitung jener bedeutungsvollen Erfindung eine so grosse Rolle gespielt hatte. Er hatte schon im Jahre 1457 das weltberühmte Psalterium [341] herausgegeben, dessen kunstvolle Initialen wahrscheinlich sogar das Werk seiner Hand sind. Aber weder Mainz, noch Peter Schöffer im besonderen hatte das gehalten, was die grossartigen Anfänge versprachen. Schwere Zeiten, die Kriegsstürme des Jahres 1462, brachten die Stadt nicht nur um das Monopol des Bücherdrucks, das sie bisher fast konkurrenzlos ausgeübt hatte, sie wiesen ihr in der Entwicklungsgeschichte des neuen Gewerbes sogar eine ganz untergeordnete Rolle zu; auch der, in den 60er Jahren aufgekommene, Gebrauch, die gedruckten Bücher mit Formschnitten zu verzieren, fand in Mainz fast gar keine Anwendung. Während man auf dem Gebiete der Malerei und des Kupferstichs eine Anzahl nicht unbedeutender Erscheinungen entdeckt hat, die auf mittelrheinische Künstler zurückzuführen sind [342], findet man keine Anzeichen, die auf die Existenz einer selbständigen Mainzer Formschnittschule hinweisen [343]. Die Zahl der Formschnittbücher, die in Mainz erschienen sind, und auch ihre künstlerische Qualität, ist bedeutend geringer, wie in anderen Druckorten, wie z. B. Augsburg, Ulm, Strassburg, Basel, Nürnberg, Lübeck. Illustrationen finden sich vor der Sachsenchronik überhaupt nur in folgenden Büchern: Der bei Schöffer erschienene «Herbarius» [344], sowie der deutsche «Hortus sanitatis» vom Jahre 1485 [345] haben einige rohe Abbildungen von Tieren und Pflanzen. Die, künstlerisch nicht viel höher stehenden, Formschnitte von Meydenbachs «Hortus sanitatis» [346] scheinen von einem Ulmer Formschneider gefertigt zu sein. Die Metallschnitte der «Agenda in usum ecclesiae Moguntinensis» [347] und der «Meditationes» des Turrecremata [348], die der aus Foligno zurückgekehrte Neumeister druckte, haben nicht einmal einen deutschen Stilcharakter; die Illustrationen des letztgenannten Buches gehen sicher auf italienische Vorbilder zurück [349]. Zum Schluss muss ich noch das berühmte «Opusculum sanctorum peregrinationem» des Bernhard von Breydenbach [350] erwähnen, dessen, freilich vollendete, Illustrationen auch kein Mainzer, sondern der zugewanderte Erhard Reuwich entworfen hat. Es ist also in dieser Entwicklung der Mainzer Illustrationsgeschichte nichts vorhanden, was auf das Bestehen einer Schule hindeuten könnte: Soviel Bücher, soviele Stile, und das Bedeutendere ist nachweislich nicht aus dem Boden einer einheimischen Kunstentwicklung herausgewachsen. — Ebenso können die Illustrationen der Sachsen-

---

[340] Hain 4990.

[341] Hain 13479.

[342] Vergl. Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsamml. XXI (1900) S. 59 ff. und 113 ff.: Thode H., Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsszenen.

[343] Interessante Aufschlüsse über die Verhältnisse im 16. Jahrhundert giebt das Buch des Herrn Prälaten Dr. Friedrich Schneider über «Dietenberger's Bibeldruck 1534. Frankfurt a. M. 1900. 8°.» Der erfahrene Mainzer Gelehrte hatte schon vor dem Erscheinen dieses Werkes die Freundlichkeit, mir hierüber wertvolle Mitteilungen zu machen, deren Inhalt meine eigenen Untersuchungen auf diesem Gebiete vollauf bestätigte.

[344] Hain 8444.

[345] Hain 8948.

[346] Hain 8944.

[347] Hain 369.

[348] Hain 15720.

[349] Vergl. S. 22. Anm. 5.

[350] Hain 3956.

chronik nicht als das Produkt einer abgeschlossenen lokalen Entwicklung betrachtet werden; nichts verbindet sie auch nur mit einem der eben erwähnten Formschnittarbeiten. Will man annehmen, dass dieselben von einem Mainzer Künstler verfertigt sind, so muss man sich darüber klar werden, dass es sich hier nur um eine vorübergehende und wenigstens durch von aussen kommende Einflüsse bestimmte Erscheinung handeln kann, die auch ohne Nachfolge blieb. Sicher ist, dass, ebenso wie das von Botho verfasste Buch ein vollkommenes Novum auf dem Büchermarkte war, hier zum ersten Male erschien, auch die Illustrationen für den Druck eigens hergestellte Originalschöpfungen sind, nicht etwa Nachahmungen von Miniaturen.

Vereinzelt mag ja der ausführende Künstler stilistische und auch sachlich formale Anregungen empfangen haben: Schlagen wir das Buch auf, so finden wir gleich auf der zweiten Seite ein Schema der Schöpfungsgeschichte, das uns lebhaft an einen entsprechenden Formschnitt in dem «Supplementum Chronicarum»[351] erinnert; auch der «Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradiese» verrät dieselbe Vorlage. Wir werden dadurch gleich auf eine der wichtigsten Quellen hingewiesen. Die Anregung, eine Chronik mit Städteveduten zu illustrieren, ist sicher von diesem venezianischen Drucke ausgegangen. In der Ausbildung des Einzelnen hat sich der Illustrator der Sachsenchronik weniger an die italienischen Formschnitte gehalten. In dieser Beziehung waren vielleicht andere Vorbilder für ihn massgebend. Die Art, wie er z. B. die Landschaft in seinen Veduten ausführt, erinnert eher an die Illustrationen der Lirar'schen Chronik[352]; wir finden, wenn auch in etwas abgeschwächter Form, dieselben schroffen Felsabhänge, deren Gipfel zuweilen durch malerische Burgen gekrönt sind. Abweichend von den Ulmer Landschaftsbildern ist die Zahl der Gründe verringert und der Horizont oft fehlerhaft hoch gelegt, was aber offenbar in der Absicht des Illustrators liegt, der bei allen seinen Formschnitten durch eine planometrische Tendenz alle plastische Tiefenwirkung zu verdrängen sucht. Ausser diesen Städteveduten finden wir in dem Buche eine grosse Anzahl von Wappen, ähnlich wie man sie in dem Anhange der Utrechter Rolevink-Ausgabe[353], in der Richental'schen Konzilschronik[354] und auch in anderen Formschnittbüchern antrifft; sie sind überhaupt ein häufiges Darstellungsobjekt der, für heraldische Kleinmalerei sehr geeigneten, graphischen Künste. Hier erhalten sie aber zum ersten Male eine wirklich künstlerisch-dekorative Verwertung, indem sie mit Wappenbäumen und auch andersartig gestalteten, scheinbar improvisierten, Trägern verbunden werden. Die Stammbäume finden wir in ähnlicher Weise künstlerisch ausgestaltet, wie bei dem Lübecker «Rudimentum noviciorum»[355], nur mit dem Unterschiede, dass hier statt Ketten «Taue» als Bindeglieder verwendet worden sind. Die Figuren historischer Persönlichkeiten, die in jener Chronik in die Medaillons eingeschlossen waren, treten hier gesondert als Brustbilder in grösserem Formate hervor. Will man annehmen, dass von jener Seite Beeinflussungen auf die Illustrationen der Sachsenchronik stattgefunden haben, so ist es schon wahrscheinlicher, dass unser Künstler die Pariser Ausgabe des «Rudimentums»[356] gekannt hat, mit deren Buchschmuck diese Formschnitte auch technisch manches gemeinsame haben. In dieser Beziehung weisen sie aber, selbst wenn man von der oben schon charakterisierten Landschaftsbildung ab-

---

351 Vergl. S. 86 f.

352 Wie man überhaupt öfters Beziehungen zwischen Mainzer und Ulmer Formschnittillustration wahrnehmen kann.

353 Hain 6946; vergl. S. 68.

354 Hain 5610; vergl. S. 143.

355 Hain 4996; vergl. S. 99.

356 Copinger 3991; vergl. S. 106 ff.

sieht, die meisten Berührungspunkte mit Ulmer Formschnitten auf, die sich fast durchweg durch eine ausgesprochene, manchmal auch zur Karikatur ausartende, Charakteristik der Gesichtstypen auszeichnen: Der Ochsenbrunn auf S. 160v der Sachsenchronik und das Titelblatt des Zainer'schen Aesop[357] sind sich durchaus ebenbürtige Produkte jenes geistreichen Realismus'; sie repräsentieren wohl auch das äusserste Extrem, das in dieser Beziehung im deutschen Formschnitt des 15. Jahrhunderts erreicht worden ist. Vereinzelte Fäden scheinen auch nach Nürnberg zu führen, wo ein Jahr vor der Sachsenchronik der Schatzbehalter[358] erschienen war, ein Werk, dessen Bilder ebensosehr durch die sorgfältige Formschnittausführung, wie auch durch die künstlerische Qualität der Entwürfe, als eine, von Händen produktiver Künstler vollendete, einzig dastehende Kunstschöpfung epochenmachend wirken musste. Aber, wenn auch sicher einige dort vorkommenden Kopftypen eine gewisse Aehnlichkeit mit solchen der Sachsenchronik haben, so sind doch die Verschiedenheiten — die grössere Monumentalität, die stilisierende Ausbildung der Figuren, eine breitere, vollere Strichführung auf der einen Seite, die lebhafte dramatische Schilderung mit dem gegenseitigen Inbeziehungsetzen der dargestellten Personen, ihre Verknüpfung mit der landschaftlichen Umgebung, dann der Mangel einer feineren, rhythmisch abgewogenen Komposition auf der anderen Seite — zu gross, um irgend ein intimeres Verhältnis der Künstler, oder gar ihre Identität annehmen zu können. Kurz wir finden, wenn wir die bedeutenderen Erscheinungen auf dem Gebiete des Formschnittes bis zum Jahre 1492 vor uns Revue passieren lassen, mancherlei Verwandtes mit den Illustrationen der Sachsenchronik, aber nirgends eine derartige Aehnlichkeit, dass wir bei irgend einem Buche sagen könnten: Das ist derselbe Künstler, der auch die Sachsenchronik illustriert hat. In dieser Notlage sind wir zu der Annahme gezwungen, dass jener Künstler — wir können sagen leider — nur einmal für den Formschnitt thätig gewesen ist, dass er weder früher, noch später auf diesem Gebiete gearbeitet hat. Vielleicht finden wir auf anderen Kunstgebieten Werke von ihm! Ludwig Kaemmerer hat zuerst auf die «nahe Verwandtschaft» der Formschnitte der Sachsenchronik mit den Zeichnungen und Stichen des «Hausbuchmeisters» hingewiesen[359], dessen Werk inzwischen durch eine grössere Anzahl von Gemälden erweitert worden ist[360]. Zweifellos besteht eine enge stilistische Beziehung zwischen allen diesen Arbeiten und den Formschnitten — man findet auffallend ähnliche Gesichtstypen, auch die Faltenbehandlung weist mancherlei Analogien auf[361] —, und man muss mindestens annehmen, dass die Formschnitte aus der Werkstatt des Hausbuchmeisters hervorgegangen sind. Auf dem Wege der Stilanalyse zu einem sicheren Resultate über diesen Punkt zu gelangen, ist unendlich schwierig, wenn nicht überhaupt unmöglich. Man ist nicht im Stande, aus den breit angelegten Formschnitten über das Aussehen der ursprünglichen Vorzeichnung sichere Schlüsse zu ziehen. Jedenfalls müssten die feinfühlig zarten Zeichnungen des poëtischsten aller deutschen Radierer durch die ungefüge Technik des Formschneiders stark vergröbert worden sein; wir haben ja, wenn wir die Radierungen des Hausbuchmeisters mit den Nachahmungen in der Augs-

---

357 Hain 330.
358 Hain 14507.
359 Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XVII (1896). Der Kupferstecher E. S. und die Heimat seiner Kunst. S. 155.
360 Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XXI (1900): Thode, H., Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsszenen. S. 115 ff.
361 Die Porträts der Sachsenchronik haben z. B. eine grosse Aehnlichkeit mit den Brustbildern eines Mannes und einer Frau, die sich in dem Städel'schen Institute in Frankfurt a. M. befinden und in der letzten Zeit in Zusammenhang mit dem Hausbuchmeister gebracht werden. Vergl. Weizsäcker, H. Catalog der Gemälde des Städel'schen Kunstinstitutes. Frankfurt a. M. 1900. I, S. 220 ff. Nr. 78 und 79.

burger Ausgabe von Thurocz' Chronik vergleichen[362], schon einen Massstab dafür, was eine derartige Uebertragung in den Formschnitt ausmacht. Wie dem auch sei, wir haben noch einen anderen Anhaltspunkt zur Aufklärung unserer Frage. Der Künstler, der die meisten Illustrationen der Sachsenchronik entworfen hat, hat unter einigen Formschnitten seine Signatur ein «h»[363] angebracht. Andererseits hat Henri Thode[364] die sehr einleuchtende Vermutung ausgesprochen, dass der Hausbuchmeister, der zweifellos im Mittelpunkte der frühen mittelrheinischen Kunstentwicklung steht, mit dem von Dürer in Briefen an Jakob Heller[365] gerühmten Frankfurter Martin Hess identisch sei. Sollte nun «h» die Signatur von Martin Hess sein? Es ist nur eine Hypothese, und es wäre thöricht sie höher einzuschätzen; eine Urkunde, eine Entdeckung des Zufalls könnte das Kartenhaus einwerfen. Trotzdem berechtigte uns schon die stilistische Analyse, wenigstens die Hypothese auszusprechen. Die Gründe, die sie stützen sind zahlreich und schwerwiegend. Und so will ich doch einmal in Kürze das zusammenfassen, was die Identitätshypothese Meister «h» — Martin Hess — Hausbuchmeister stützen könnte: Der Meister «h» hat, wie wir sehen werden, eine grosse Anzahl, wenn nicht alle, der die Sachsenchronik illustrierenden Formschnitte entworfen. Er zeigt sich in ihnen als ein bedeutender und vielseitiger Künstler, der die Technik des Formschnitts vollkommen beherrscht und die Wirkung dieser Illustrationsmethode in feinfühliger Weise auszunutzen versteht. Seine technische Schulung hat er offenbar in Ulm erhalten; auch der Hausbuchmeister ist, wie man fast sicher an seinen künstlerischen Arbeiten erkennen kann, in Oberdeutschland gewesen. Der Meister «h» war am Mittelrhein, in Mainz, thätig. Wir kennen nur ein, wenn auch sehr umfangreiches, Formschnittwerk seiner Hand, müssen also bei seiner darin bezeugten künstlerischen Reife annehmen, dass er auch noch auf anderen Kunstgebieten gearbeitet hat. Stilistisch stehen endlich seine Arbeiten den Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen, besonders den Porträts des Hausbuchmeisters nahe, der, als der bedeutendste Repräsentant der mittelrheinischen Malerei am Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht mit Recht als der von Dürer so hochgeachtete «Martin Hess» bezeichnet werden dürfte.

Sehen wir uns nun selbst die Formschnitte etwas genauer an! Es herrscht unter ihnen eine grosse Mannigfaltigkeit: Da sind Städtebilder, Porträts berühmter Persönlichkeiten, Wappen, Fahnen und Stammbäume, eine Anzahl kalligraphische Buchstaben imitierender Initialen (Vergl. Abb. S. 21 und S. III) vervollständigen den Buchschmuck. Fast alle Bilder kommen wiederholt vor und zwar oft in ganz sinnloser Weise, so dass z. B. zuweilen auf zwei gegenüberliegenden Seiten derselbe Porträtformschnitt für verschiedene Persönlichkeiten verwendet wurde. Bei dieser Sachlage ist es natürlich, dass der Künstler es mit der historischen Treue der Darstellungen nicht ernst nahm; nicht einmal den Versuch machte er dazu: Die Städteansichten und die Porträts sind reine Fantasieschöpfungen. Es mutet einem merkwürdig an, dass sechs Jahre, nachdem Reuwich in seinem Werke[366] genaue Ansichten von Venedig, Parenzo, Corfu, Rhodos, Cypern, Jerusalem gegeben hatte, sich in derselben Stadt ein bedeutender Verleger, der eine umfangreiche, luxuriös ausgestattete Chronik herausgab, nicht einmal genötig sah, von den Städten der nächsten Umgeb-

[362] Vergl. S. 153 und Abb. XIX u. XX.

[363] Ein anderer Meister «h» ist der Verfertiger des Formschnittes in den, wohl in Leipzig bei Konrad Kachelofen gedruckten, «Questiones super Donatum», s. l. e. a. (Hain 13636). Vergl. Nagler, Monogrammisten III, 565.

[364] Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XXI, a. a. O. S. 120.

[365] Thausing, M., Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, Wien 1872. 8°. S. 31 und 36. Vergl. auch Gwinner, Ph. Fr., Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1862. 8°. I, S. 40.

[366] Hain 3956.

ung, ja von Mainz selbst, ein einigermassen wahrheitsgetreues Bild zu geben. Aber das liegt in der ganzen Anlage des Buches begründet. Alles ist darin auf die äussere, ornamentale Ausstattung gegeben und nichts auf den illustrativ-historischen Wert. Der Verleger mutet dem Publikum zu, dass es ihm glaubt, diese oder jene Persönlichkeit habe so ausgesehen, wenn er nur den Namen und das Wappen derselben darunter setzt. Bei den Städten hatte er sogar zu diesem Zwecke ein ganz sinnreiches Einschiebeverfahren ersonnen, wodurch er im Stande ist, in denselben Formstock, alle möglichen, auf besondere Stöcke geschnittene, Wappen einzusetzen, würdig des Experimentators Peter Schöffer, der schon bei seinem ersten Drucke, dem Psalterium[367], ähnliche Kunststückchen angewandt hatte, was dann später bei seinem Sohne Johann zur Manier ausartete, der in der Liviusübersetzung vom Jahre 1505 seine Illustrationen aus den verschiedenartigsten Holzstöcken aneinander stückelte. Dass schon Peter Schöffer sogar vor derartigen Mitteln nicht zurückscheute, sieht man auf Seite 152 unserer Chronik, bei «Sanctus Autor», wo er die am Himmel erscheinende «Vision» an einen schon früher verwandten (S. 42) Formstock ansetzt. — Die Städteansichten kommen meist dort vor, wo die betreffende Stadt zuerst erwähnt wird. Daher gewahrt man darauf meistens eine im Bau begriffene, befestigte Stadt, an deren Mauern noch Krahne und von Arbeitern besetzte Gerüste angebracht sind. Zuweilen zeigt der Künstler, dass er von der betreffenden Stadt, ihren Hauptsehenswürdigkeiten wenigstens von Hörensagen etwas gehört hat. So bildet er bei «Köln» (S. 140) einen Turm mit einem grossen Flaschenzuge ab, es soll der Kölner Dom mit dem berühmten Krahnen sein; bei «Aachen» (S. 27v) steht ein Mann auf der Stadtmauer und zeigt die Hauptreliquie der Stadt, das Hemd der hl. Jungfrau, bei Braunschweig (S. 138v) sieht man den Löwen u. s. f. Nur einmal scheint an Stelle dieser ganz oberflächlichen Wiedergabe ein genaueres Bild von einer Stadt getreten zu sein; es ist bei der auf Seite 42 befindlichen Vedute von Braunschweig, der Vaterstadt des Verfassers der Chronik, Botho. Dieses besonders gut ausgeführte Blatt, welches sich von den anderen durch eine mehr zeichnerische Behandlung des Formschnittes auszeichnet, ist kaum ein Fantasieprodukt des Künstlers, es scheint mir — zumal es allein noch Spruchbänder hat — eine Kopie nach einer jetzt verlorenen, grösseren Holzschnitt-, oder noch wahrscheinlicher Kupferstichansicht der Stadt zu sein. Nichts ist auch begreiflicher, als dass Botho, der offenbar mit dem Verleger, der die erste Ausgabe seiner Chronik besorgte, persönlich in Beziehung stand, demselben eine Ansicht seines Heimatsortes übersandte, die dann Schöffer in verkleinertem Massstabe nachbilden liess. — Was die Verbindung der Städteansichten mit Figuren betrifft, so findet man durchgehend bei ihnen im Vordergrunde ein oder mehrere, im Vergleich zu der Landschaft ungewöhnlich grosse, Gestalten, die in mehr oder minder gespreizten Stellungen den Beschauer anblicken. Es sind die Fürsten, die die betreffenden Ortschaften beherrschen, Könige, Herzöge, Bischöfe und Aebte. Sie sind nicht in Aktion dargestellt, sondern stehen ganz ruhig da, gewissermassen als Repräsentanten ihrer Herrschaft, um zu zeigen, dass sie keine vorübergehenden, von den Zufälligkeiten des Lebens abhängige Machthaber sind, sondern dass ihr Verhältnis zu ihren Ländern ein rein ideelles, unverrückbares ist; ihre eigene Grösse soll den Umfang ihres Machtverhältnisses, das schon äusserlich den Umfang der von ihnen beherrschten Städte aufwiegt, zum Ausdruck bringen. — Neben den Städteveduten verdienen die wenigen historischen Darstellungen, die rein äusserlich durch ihre

[367] Vergl. Festschrift zum fünfhundertjährigen Geburtstage Johann Gutenbergs, Mainz 1900. 4°. S. 261: Wallau, H., Die zweifarbigen Initialen der Psalterdrucke von Johann Fust und Peter Schöffer.

Grösse mit jenen verwandt sind, eine genauere Betrachtung. Sie nehmen, wie bei fast allen Chroniken des Mittelalters, mit den biblischen Darstellungen ihren Anfang; sie beginnen mit der Illustration der Schöpfungsgeschichte, die meist in typisch traditioneller Weise ausgestaltet wird. Interessant ist allerhöchstens im vorliegenden Falle der «Engelsturz» (S. 2v) mit den fallend wiedergegebenen Körpern der Teufel, die von den Engeln in die Höllenflammen geworfen werden. Die «Arche Noah» (S. 3v) ist ein gewöhnliches Hausschiff, dessen Insassen aus den Fenstern herausschauen, ähnlich wie bei der entsprechenden Darstellung der Baseler Ausgaben des «Fasciculus temporum». Die «Geburt Christi» (S. 6v) lehnt sich im wesentlichen an ein oft wiederholtes Schema an. Die malerische Kapellenruine mit dem notdürftigen Strohdache erscheint freilich schon wie eine Vorahnung von Dürers reizvoller Kleinmalerei. Joseph kniet vor dem Neugeborenen mit einer Kerze in der Hand, die er durch seinen als Schutzwand vorgehaltenen Mantel vor dem Erlöschen bewahrt, ein originelles, genreartiges Motiv, das, wohl schon auf einem Bilde des Meisters von Flemalle in der Gallerie von Dijon und im Zwickauer Altar Michel Wohlgemuts vom Jahre 1479 angedeutet, hier doch zuerst für die Bewegungsgestaltung einer ganzen Figur massgebend wird[368]. Dann folgen Illustrationen zur eigentlichen Sachsengeschichte. Auf Seite 7v sieht man ein ziemlich flott entworfenes Schiff, welches bewaffnete Sachsen ins Land der Thüringer führt, auf der nächsten Seite den, ebenfalls auf einem Schiffe herbeifahrenden, Gründer der Stadt Staden. Ziemlich roh ist die Darstellung, wie der Sachse durch List den Thüringer dazu bewegt, ihm für Geld Erde von dem Boden seines Vaterlandes zu geben, und ihn dadurch zum Unterthanen macht (S. 8v). Der Zug Wedekinds über die Elbe, wo er Karl den Grossen bekämpfen will, ist sehr naïv durch einen Mann, der auf einem Bote über den Fluss rudert, illustriert worden (S. 21). Kühn ist die Auffassung des auf einem Wagen fahrenden «Herzogs von Este», der durch eine List sein Land, Bayern, als Lehen erwirbt. Der Kaiser hatte ihm nämlich, so erzählt der Chronist, so viel Land zugesagt, wie er an einem Nachmittage, mit einem goldenen Wagen befahren könne, worauf der Herzog sich einen ganz kleinen goldenen Wagen anfertigen liess und mit diesem in der Hand auf einem gewöhnlichen Fuhrwerke seine Reise antrat. In der vorliegenden bildlichen Schilderung (S. 34) sind die Pferde und der den Wagen lenkende Vorreiter viel zu klein geraten im Verhältnisse zu der sehr gewichtigen Person des Herzogs. Unklarer, wie in früheren Formschnittbüchern, besonders in der «Mer des hystoires» und der Lirar'schen Chronik, ist das oft wiederholte Kampfbild (S. 40); wenig geglückt sind die Versuche, perspektivisch in die Tiefe zu Komponieren, ausserdem sind die auf der Erde liegenden Toten in der Verkürzung noch ebenso verzeichnet, wie bei ähnlichen frühen Augsburger Formschnittdarstellungen. Freilich ist die Zahl der Personen und auch die Mannigfaltigkeit der Einzelmotive grösser, eine reichere Gestaltung der Formen und auch eine sorgfältigere Schraffierungstechnik haben viel zu der Unübersichtlichkeit der Darstellung beigetragen. Gelungener ist die «Verbrennung von Kaiser Ottos Gemahlin» (S. 77v), die hier nicht, wie in der «Historie vom Herzog Ernst»[369], durch göttliche Hülfe vor der Wut ihres Gemahls gerettet wird, sondern, eines Vergehens beschuldigt, das an das von Potiphars Weib berichtete erinnert, die grausame Strafe erleiden muss. Die mangelhafte Weise, mit der hier Gemütsbewegungen zum Ausdruck gebracht wurden, fällt bei dieser aufregenden Szene besonders

---

[368] Wohl etwas später finden wir auch am Mittelrhein, und zwar auf einem Flügel des in der Katherinenkapelle des Speyerer Domes aufbewahrten Altares, bei der «Anbetung der Hirten» den «Joseph» mit seiner brennenden Laterne, ähnlich auch auf einem Altare desselben Meisters in der Darmstädter Gallerie (Nr. 216).

[369] Vergl. S. 43.

auf: Der Kaiser schaut ebenso gleichgültig aus dem Bilde heraus, wie die auf dem Scheiterhaufen stehende, vollkommen entkleidete Kaiserin. Den Beschluss der historischen Darstellungen machen vier Belehnungsszenen (S. 164v, 205v, 237v, 241v), die in ihrer Komposition stark an ähnliche Schilderungen in Richentals Chronik erinnern. Im allgemeinen sind die geschichtlichen Darstellungen nur selten gelungen: Das gegenseitige Verhältnis der wiedergegebenen Personen ist wenig natürlich, es fehlt jede dramatische Kraft. Besonders aber besteht zwischen ihnen und der Umgebung, dem Innenraume oder der Landschaft, niemals der nötige Einklang: Entweder haben die Figuren das Uebergewicht und erdrücken alles andere, oder sie treten hinter dem landschaftlichen Detail so stark zurück, dass sie wie Staffage wirken.

Den grössten Raum unter den Illustrationen nehmen die Porträts ein, Brustbilder, meist je zwei einander zugekehrt, sodass man bei ihrer lebendigen Auffassung, besonders nach der Bewegung der lebensvoll wiedergegebenen Hände, auf eine zwischen ihnen stattfindende, angeregte Unterhandlung schliessen möchte; so ist diesen repräsentativen, aktionslosen Figuren doch ein gewisses Leben eingeflösst, sie scheinen sich gegenseitig anzuregen. Diese Porträts, natürlich ebenfalls durchweg Fantasiebildungen, haben im Gegensatze zu den bisher besprochenen Illustrationen keine Umrahmung. Aus diesem Grunde hat sie der Künstler, in feiner ästhetischer Berechnung, mit dickeren Konturen versehen, sodass sie sich so wenigstens schärfer von der weissen, idealen, Fläche abheben. In derartigen Dingen, die auf die rein ästhetische Wirkung hinzielen, auf das Zusammenklingen der einzelnen, so mannigfaltigen Elemente der Buchausstattung, auch so weit die Verteilung des Druckes in Betracht kommt, ist unser Künstler ein Meister; seine Thätigkeit kann in dieser Beziehung noch heute als mustergültig betrachtet werden. Bei den sogenannten Porträtfiguren herrscht eine grosse Mannigfaltigkeit sowohl in der Stellung, wie in der Gewandung, wie auch in der ausserordentlich individuellen Durchbildung ihrer Züge; hier bricht sich ein Realismus in der Behandlung der Details durch, der fast im Widerspruche mit der ganzen, auf das rein ästhetische hinzielenden, Anlage der Chronik zu stehen scheint. Oft wiederholt sich der schöne Jüngling mit dem Schwert (zuerst «Ethico» S. 25), ebenso die interessante Kostümfigur einer Frau («Sindacilda» S. 32v), der jugendliche König «Karolus» (S. 44v) und der majestätische Kaiser «Otto» mit langem Vollbart (S. 59v) sind ganz in Vorderansicht aufgenommen; die neben dem letzteren befindlichen Frauen, sowie die S. 72 neben dem Grafen «Arend» angebrachten, beweisen durch die Anmut ihrer Gesichtszüge und die reizvolle Gestaltung des Kopfputzes die Modulationsfähigkeit unseres Künstlers. Ganz anders geartet ist wiederum der wenig sympathische Typus des «Bruno» mit dem schmalkrämpigen Hut auf S. 76v und die, S. 104v mit «Hedewich» bezeichnete Frau, in leichtem Dreiviertel-Profil aufgenommen, mit dem flatterndem Kopftuche und graziös bewegten Händen, oder die viel steifer aufgefasste Gertrud (S. 123v), die erst im letzten Teile häufiger vorkommt. Zuweilen sind diese Brustbilder zu grösseren Gruppen vereinigt oder mit Wappen zu überaus prächtigen Zusammenstellungen verbunden: So (S. 24v) Karl der Grosse mit seinen vier Frauen, der König Wedekind und Königin Sena, die in die Aeste eines dekorativ verwendeten Baumes hineinkomponiert sind (S. 32), ähnlich auch die, mit einem turmartigen Aufbau verbundenen, Brustbilder Heinrichs des Löwen und seiner Frau (S. 276) u. s. f. Der bei der Gesichtsbildung dieser Figuren durchgehende Zug ist etwas mürrisches, das oft die Folge einer zu weit ausgebildeten Charakteristik zu sein pflegt. Das tritt noch deutlicher bei einigen Vollfiguren hervor, den, in sonstigen äusserst fein komponierten

und dekorativ wirksamen, Repräsentanten von «Thüringen und Franken» (S. 9 v), «Sachsen» (S. 10), Karl der Grosse (S. 13) und dem Götzen «Armesule» (Irmensul S. 14; vergl. Abb. XXII). Das reiche Beiwerk, die Wappen und prächtig gezeichnete Rüstungen, endlich der üppige, den Boden belebende Blumenschmuck, der geschickt zur Raumfüllung verwendet wird, verringert nicht die diesen Gestalten innewohnende Monumentalität und Grösse, die sie zu den bedeutendsten Formschnittschöpfungen



Abb. XXII. Chronik der Sachsen, Mainz 1492. S. 14.

des 15. Jahrhunderts machen. Dass es unserem Künstler auch nicht an Humor fehlt, zeigt sich dort, wo er die missgestalteten Götzen des Heidentums im Gegensatze zu der abgeklärten Schönheit der christlichen Welt darzustellen sucht. Hier kennt seine Fantasie keine Grenzen, sie wurde freilich auch nicht durch allzugrosse historische Kenntnisse beschränkend geleitet: Die Attribute des Gottes «Saturn» bestehen aus einem Rade und einem mit Rosen gefüllten Eimer (S. 17 v), die Göttin parthamena (wohl Athena, die Göttin des «Parthenon») fährt auf einem mit Gänsen bespannten

Wagen in Gesellschaft ihrer unbekleideten Mägde (S. 18); ihren Kult soll Karl der Grosse in der Stätte Magdeburgs (Burg der Mägde) gefunden haben. Hamoys (verzerrt aus «Jovis») sitzt im Kreise seiner etwas sonderbar drapierten Olympier (S. 23); luna ist (S. 24) männlich dargestellt. Noch eigenartiger sind die lokalsächsischen Gottheiten: Prono, Ridegast und Siwe (S. 121 v), der eine mit Eselsohren und einer Krone auf dem Kopfe, der andere mit einem Ochsenkopf, auf dem ein Vogel sitzt; die langhaarige Göttin «Siwe» endlich mit ihrem üppigen nackten Körper scheint eine Art «Abundantia» zu sein, sie hält in den Händen eine Traube und einen Apfel. Aehnlich aufgefasst ist der Götze mit dem Affen (S. 117) und vor allem die drastisch-komische Gestalt des Othebrrne (S. 160 v). — Ueber die zahlreichen Wappen, Fahnen und Stammbäume ist nichts weiter zu sagen, als dass sie gut gezeichnet und auch heraldisch ziemlich zuverlässig sind; auf diesem Gebiete kann man unserem Künstler tiefergehende Kenntnisse zutrauen.

Und nun noch ein Wort zur Meister- und Stilfrage! Die Bezeichnung «h» findet sich Seite 7v auf einer Hellebarde eines in dem Schiffe befindlichen Kriegers, ähnlich angebracht bei dem Götzen «Ridegast» (S. 121 v), bei einem Landschaftsbild (S. 70 v, wiederholt S. 131 v, 134 v, 190) auf einem Stein links unten in der Ecke und endlich auf einem gewöhnlichen Wappen (S. 72). Zweifellos handelt es sich um Künstlersignaturen; diese Art der Buchstabenbezeichnung war bei den graphischen Künsten im 15. Jahrhundert schon allgemein üblich[370], bevor sie auch bei Oelgemälden Verwendung fand. Die Verteilung der Signaturen unter die Formschnitte versetzt uns im vorliegenden Falle in die Möglichkeit, auch den grössten Teil der übrigen Illustrationen dem Meister «h» stilkritisch zuzuweisen, und lässt uns zugleich seine vielseitige Begabung in vollem Lichte erscheinen. Das an erster Stelle genannte bezeichnete Bild gehört einer Gruppe von mehr flüchtig, im Federzeichnungsstil, gehaltenen Formschnitten an; die fünf Illustrationen zur heiligen Geschichte (S. 2, 2 v, 3, 3 v, 6 v), die Gottheiten Saturn (S. 17 v), Athena (S. 18), Jupiter (S. 23) und Luna (S. 24) sind ganz ähnlich behandelt. An den «Ridegast» (S. 121 v) lassen sich eine Reihe äusserst charakteristischer Figuren, die Repräsentanten der Landschaften, Karl der Grosse (S. 13), die Irmensule (S. 14; Abb. XXII) und ein grosser Teil der Brustbilder leicht angliedern. Das bezeichnete Landschaftsbild (S. 70 v) ist stilistisch mit den meisten übrigen Städtebildern und den historischen Darstellungen verwandt, und ebenso berechtigt uns das Wappen auf Seite 72 zu dem Schlusse, dass die zahlreichen heraldischen Formschnitte von dem Meister «h» entworfen sind. — Zur Stilanalyse müsste man hervorheben, dass der Meister «h» in der Gesichtsbildung ein breites Oval bevorzugt, welches unten durch eine individuell regellos verlaufende Kinnlinie begrenzt ist, an den übrigen Seiten meistens durch Haare, die in unregelmässig gehaltenen Strähnen herabfallen. Die Nase sitzt in der Mitte des Gesichtes, der Ansatz der Nasenflügel ist besonders hervorgehoben, die Spitze der Nase hat einen zapfenartigen Ansatz, die sehr ausdrucksvollen Augen mit ihren nach oben ausgeschweiften Brauen sind besonders durch Zeichnung der Augensterne, der Iris, des Ober- und Unterlidansatzes betont. Der Mund ist bei den verschiedenen Figuren in individueller Weise variiert, meistens sind die Winkel scharf abgeschnitten. Die reiche Strichelung der Gesichtspartien, wodurch der Eindruck von Runzelbildung hervorgerufen wird, verleiht den Typen den, schon oben erwähnten, mürrischen Ausdruck, trägt aber viel zur Individualisierung der Gestalten bei. Kopf und Hals

[370] Ich verweise auf den Meister b (B) von Tusch's «Burgunderkrieg». (Vergl. S. 51 f.), auf den Meister · b · der Malermi-Bibel (Vergl. S. 85 f.), den Meister F des venezianischen Livius und Wohlgemuts Bezeichnung W im Schatz behalter (Figur 19), ganz abgesehen von zahlreichen Kupferstechersignaturen.



stehen zu dem ganzen Körper in einem richtigen Verhältnisse, ebenso die Extremitäten. In den Trachten herrscht eine grosse Mannigfaltigkeit. Die Faltengebung bewegt sich in grossen Zügen, nur an den Aermeln ist sie knitterig, wobei die Faltenaugen die Form von rechtwinkligen Hacken annehmen. Die Hände sind teilweise geöffnet, oft noch verzeichnet; besonders liegen die Fingeransätze zu weit auseinander. Mit der freien Durchbildung und der Beweglichkeit gewandeter Figuren steht die Befangenheit im Nackten, das immer hart und unverstanden erscheint, in begreiflichem Widerspruche. Bei der Schilderung der Landschaft tritt eine für das Pittoreske

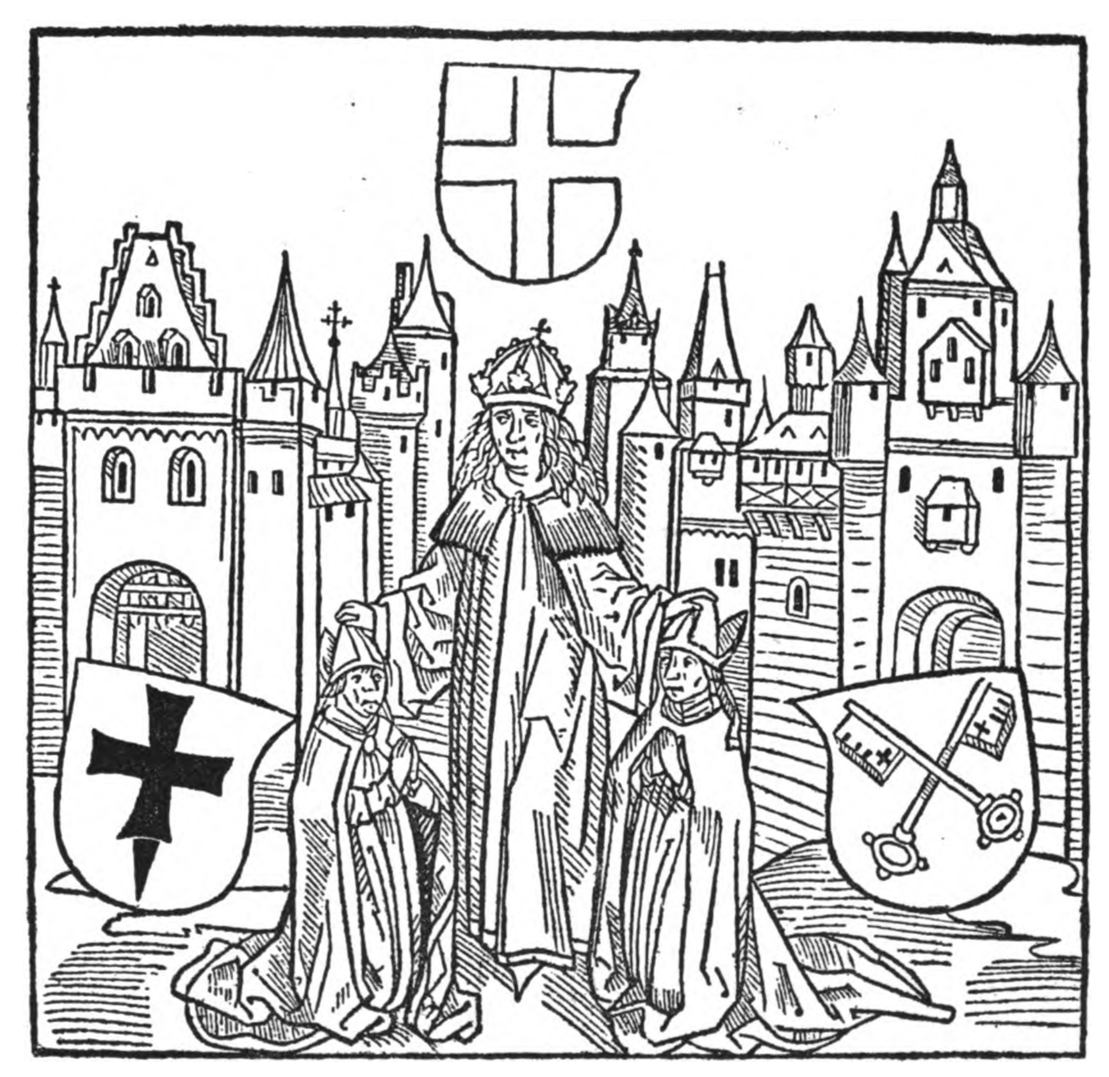


Abb XXIII. Chronik der Sachsen, Mainz 1492. S. 20.

nicht ganz unempfängliche Künstlernatur zu Tage, auffallend ist die Vorliebe für hagere, unbelaubte Bäume, überhaupt das Vorwalten einer dürftigen Vegetation. — Was die Technik des Meisters «h» anbelangt, so findet man auch hierin kein engbegrenztes Schema, auch in diesem Punkte herrscht eine grosse Mannigfaltigkeit. Innerhalb der immer starken Konturen verwendet er in reichem Masse eine feinstrichige Schraffierung in allen Richtungen und Modulationen; auch Rundschraffierung kommt vor. Trotz dieser hohen technischen Fertigkeit versucht er eigentlich nie plastische Effekte zu erreichen, er beschränkt sich immer nur auf einen, durch

ein richtiges Formgefühl unterstützten, rein ornamental wirkenden Stil. Ja, bei einigen Formschnitten, die noch im letzten Teile neu hinzukommen, — wie die Ordensrepräsentanten S. 120 und 144, der Ritter S. 112, die Kämpfenden S. 200v und der Wappenturm S. 276 — sieht er bei einer feineren Behandlung der Konturlinien, fast überhaupt von jeder Schraffierung ab und geht so noch einen Schritt weiter in der Idealisierung des historischen Bücherschmucks.

Man könnte zweifeln, ob man diese letztgenannten Illustrationen nicht einem zweiten Künstler zuweisen soll. Aber das dünkt mir nicht sehr wahrscheinlich. Ein solcher ist freilich thatsächlich bei der Ausführung der Formschnitte thätig gewesen, sein Stil sticht deutlich von dem des Meisters «h» ab. Ob jener zweite Künstler mit einem Meister «h r» identisch ist, der sich auf Seite 268v auf dem grossen «Lindenblatt» bezeichnet hat, kann man nicht entscheiden. Denn jener Formschnitt auf dem diese Bezeichnung vorkommt, stellt eine blosse Kopie eines einfachen Naturobjektes dar, er weist keinerlei charakteristische Merkmale auf, die auf den Stil seines Verfertigers einen Schluss erlauben. Die Zahl der Entwürfe, die mit Sicherheit dem zweiten Meister zuzuweisen sind, ist viel geringer, wie die des Meisters «h», und auch ihrer Qualität nach stehen sie hinter jenen bedeutend zurück. Da jedoch gerade die von diesem Meister angefertigten Formstöcke in dem Buche häufig wiederholt abgedruckt wurden, tragen sie doch nicht unwesentlich zur Gestaltung des Gesamtbildes bei. Besonders bezeichnend für den Stil dieses Meisters ist das Städtebild auf S. 16v, eine ähnliche Vedute (S. 19) und das «Egidien-Kloster bei Braunschweig» (S. 114v) mit der Markgräfin Gertrud, die den Schrein des heiligen Autor in den Händen hält. Ein merkwürdiger Formschnitt desselben Künstlers befindet sich auf Seite 20 (Vergl. Abb. XXIII, S. 171). Dargestellt ist Karl der Grosse, wie er zwei vor ihm kniende Bischöfe krönt. Der Formschnitt erscheint wie ein Protest gegen das, im Mainzer Dom befindliche, Grabmal des Siegfried von Eppenstein († 1249), das der Künstler offenbar auch in Mainz gesehen hat. Im Gegensatze zu den Produkten des Meisters «h» fällt hier eine verhältnismässig notdürftige Schraffierung der Figuren und des Hintergrundes auf. Auch die Ausbildung des Gesichtes ist weniger sorgfältig, die Pupille ist nur undeutlich angegeben, sie liegt ganz in den Augenwinkeln, die Unterlider sind weniger scharf markiert, die Nase ist gerade und spitz, der Mund, das Haar, Hand und Gewand sind in ihrer Ausführung viel flüchtiger, kurz alles eigentlich charakteristische ist verloren gegangen. Dabei sind in der Komposition die Städtebilder denen des Meisters «h» sehr ähnlich, so dass es, meiner Meinung nach, bei der Vielseitigkeit jenes ersten Künstlers nicht ausgeschlossen ist, dass auch diese Entwürfe von ihm sind. Dann müsste man annehmen, dass der zweite Künstler nur ein «Formschneider» war, ein Gehülfe des ersten, der sich bei der Uebertragung der Zeichnungen seines Meisters auf den Formstock einige Freiheiten erlaubte.

B. DIE SCHEDEL'SCHE WELTCHRONIK.

Bei jeder Arbeit, die sich bisher mit der Gesamtentwicklung der deutschen Formschneidekunst beschäftigte, stand die «Schedel'sche Weltchronik» im Mittelpunkte der Betrachtungen. Was ist es nun, das diesem Werke eine so ausnahmslose Wertschätzung eintrug? Man kann wohl sagen: Es ist das Imponierende der Gesamtanlage jenes Riesenwerkes, das mit seinen 1809 Formschnitten alles vorher dagewesene übertraf und selbst später darin kaum jemals wieder erreicht wurde; es ist nicht der künstlerische Wert der einzelnen Formschnitte selbst. Letztere sind, wie das bei einer derartigen Massenproduktion natürlich ist, — einer Massenproduktion, von der wir auch noch durch urkundliche Belege wissen, dass sie innerhalb zweier Jahre ge-

leistet wurde — grösstenteils Fabrikware, die gleichzeitigen und älteren deutschen Formschnittprodukten, wie z. B. den Illustrationen der «Sachsenchronik», künstlerisch bedeutend nachsteht. Aber auch noch aus einem anderen Grunde waren die Formschnitte der Weltchronik geeignet, das Augenmerk aller auf sich zu ziehen. In dem Kolophon nennt sich, neben einem bisher fast unbekannt gebliebenen Wilhelm Pleydenwurff, Michael Wohlgemut, der Lehrer Dürers, als ihr Verfertiger. Man glaubte nun, aus diesen Formschnitten einmal über die graphische Thätigkeit von Dürers Lehrer einige Aufklärung zu erhalten und zweitens eine neue künstlerische Persönlichkeit, eben jenen Wilhelm Pleydenwurff, kennen zu lernen. Die Schwierigkeit lag natürlich in der Scheidung zwischen den Arbeiten Wohlgemuts und Pleydenwurffs, die noch dadurch erhöht wurde, dass es sich um zwei Künstler handelte, die sich offenbar aus derselben Werkstatttradition heraus entwickelt hatten. Unglücklich war der Versuch, Wohlgemut alle Entwürfe und dem Pleydenwurff nur die Ausführung der Formschnitte zuzuschreiben; damit steht der Wortlaut des Kolophons im Widerspruche. Unvereinbar damit ist auch die Vermutung Vischers[371], dass «drei bis vier Vorzeichner» an der Illustration des Buches beteiligt gewesen seien. Ueber diesen Punkt können, meiner Meinung nach, keine Zweifel obwalten: Das genauere Kolophon der lateinischen Ausgabe[372] der Weltchronik spricht von Wohlgemut und Pleydenwurff als «viris mathematicis pingendique peritissimis». Diese Prädikate scheinen mir darauf hinzuweisen, dass jene beiden Künstler die Entwürfe und nur die Entwürfe hergestellt haben. Ausführende Holzschneider sind sie nicht gewesen; und, dass die Zahl derer, denen die Ausführung des Formschnitts anvertraut war, sehr gross gewesen ist, darüber scheint mir auch kein Zweifel zu bestehen. Eine reinliche Scheidung der Entwürfe hat nun endlich Henry Thode unternommen[373] und trotz der Schwierigkeiten, die darin lagen, aus den oft durch die Uebertragung verunstalteten Formschnitten auf den Stil der ursprünglichen Entwürfe zu schliessen, mit grossem Scharfsinne durchgeführt. Er ging bei seiner stilkritischen Analyse von gut beglaubigten Gemälden Wohlgemuts aus, suchte die Formschnitte der Weltchronik heraus, die stilistisch mit ihnen verwandt sind, und konnte dann leicht, als den übrig bleibenden Rest, diejenigen Illustrationen finden, die Wilhelm Pleydenwurff zuzuweisen sind. Diese letzteren übertreffen die Arbeiten Wohlgemuts bei weitem an künstlerischem Werte, es ist uns durch Thodes Beweisführung eine Künstlernatur ersten Ranges wiedergegeben worden, der wir auch das beste fränkische Altargemälde vor Dürer, den «Peringsdörfer Altar»[374], verdanken. Aber, obwohl durch die stilkritischen Analysen Thodes sicher die Grundlage für eine Scheidung von Pleydenwurffs und Wohlgemuts Formschnitten gegeben worden ist, ist es andererseits nicht möglich über die Zuweisung aller Illustrationen zu einem abschliessenden Urteile zu gelangen, bevor man die, in den verschiedenen Instituten verteilten, Zeichnungen Wohlgemuts und Pleydenwurffs mit sämtlichen ihnen zuzuschreibenden Formschnittarbeiten verglichen hat. Auch mir war es leider nicht möglich, diese Zeichnungen einer gründlichen Durchsicht zu unterziehen[375]; es würde dies auch über den Rahmen unserer Arbeit hinausgehen[376].

---

[371] Vischer, R., Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. 8°. S. 314.

[372] Hain 14508.

[373] Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M. 1891. 8°. S. 154 ff.

[374] Germanisches Museum Nr. 107—110.

[375] Ich beabsichtige überhaupt nicht, in folgendem wesentlich neue Forschungen niederzulegen, und begnüge mich damit, die Resultate der bisher über diesen Gegenstand erschienenen, umfangreichen Litteratur zusammenzufassen und die Stellung der Illustrationen dieser Weltchronik unter denen der übrigen Historienbücher des XV. Jahrhunderts klarzustellen.

[376] Uebrigens glaube ich, dass man, wenn man über den Formschnittstil Wohlgemuts zuverlässigere Aufschlüsse erhalten will, vom Schatzbehalter (Hain 14507) ausgehen muss, dessen Illustrationen weniger durch die

Für die Fragen der Entstehung der Weltchronik und ihre Ausstattung können wir folgende Thatsachen verwerten. Wir erfahren aus einer Urkunde über die Ausgleichung des Gewinnes aus dem Erlöse der verkauften Weltchroniken[377], dass im Jahre 1491 der Druckvertrag abgeschlossen worden ist. Wahrscheinlich ist die Illustrierung der Weltchronik in Auftrag gegeben worden, nachdem, in eben diesem Jahre, der Schatzbehalter[378] von Wohlgemuts Werkstatt zur Zufriedenheit des Bestellers mit Formschnitten ausgeschmückt worden war. Dass schon vorher deshalb Verhandlungen gepflogen worden waren, beweist eine, im britischen Museum befindliche, 1490 bezeichnete Zeichnung zu dem Titelholzschnitte der Weltchronik[379]. Sie ist offenbar, wie schon Thode[380] richtig erkannt hat, ein Probeblatt, das den Unternehmern als Muster von den Künstlern vorgelegt werden musste, ehe der Vertrag zum Abschluss gelangte. Ausserdem erzählt uns Heinrich Deichsler in seiner Chronik[381], dass im Jahre 1491 Wilhelm Pleydenwurff mit der Bemalung des schönen Brunnens betraut wurde, eine Arbeit, mit der schon ein Jahr vorher Michel Wohlgemut beauftragt worden war. Ich kann mir diese Uebertragung einer, sicherlich ehrenvollen, Aufgabe an den jüngeren Werkstattsgenossen nur dadurch erklären, dass Wohlgemut in diesem Jahre längere Zeit von Nürnberg abwesend war. Diese Vermutung findet auch noch durch die Thatsache eine weitere Bekräftigung, dass, abgesehen von dem schon im Jahre 1490 entworfenen Titelblatte, die auf den ersten Seiten befindlichen Formschnitte fast alle von Pleydenwurff entworfen sind, während in den später — wohl nach der Rückkunft Wohlgemuts — fertiggestellten Illustrationen der folgenden Teile die Thätigkeit dieses Künstlers hinter der Wohlgemuts immer mehr zurücktritt. Wahrscheinlich ist im Jahre 1491 Wohlgemut im Auftrage Schedels in Deutschland herumgereist, um einige Städteaufnahmen zu machen, die zur Illustration der Chronik verwendet werden sollten. Dass solche Originalaufnahmen stattgefunden haben, das ergiebt sich meiner Meinung nach mit Notwendigkeit aus der Gestaltung einiger Formschnittveduten in der Chronik. Dass einer von den beiden Künstlern auch die Städtebilder entworfen hat, muss man aus den Worten des Kolophons «tum civitatum . . . figure inserte sunt» folgern. Dass es gerade Wohlgemut war, der diese Aufnahme gemacht hat, sieht man aus der Art, wie in diesen Veduten die Landschaftlichen Hintergründe behandelt sind, wie man sie z. B. ganz ähnlich beim Hofer'schen Altar[382] findet. Dass es endlich im Jahre 1491 gewesen ist, in dem diese Forschungsreise unternommen wurde, ist ebenfalls sehr wahrscheinlich. Denn vor Abschluss des Vertrages hat sich Wohlgemut wohl kaum der mühseligen Arbeit unterzogen, die mit derartigen Naturaufnahmen verbunden ist; andererseits musste das Jahr 1492 wegen der Vorbereitung des Druckes, der Fertigstellung der Zeichnungen und der Ueberwachung der ausführenden Holzschneider sowohl Wohlgemut, wie Pleydenwurff an den Boden Nürnbergs fesseln, damit im Jahre 1493 sowohl die

---

lässige Ausführung des Formschneiders verdorben, deutlicher den Stil der ursprünglichen Vorzeichnung hervortreten lassen. Wichtig sind die augenscheinlich von Wohlgemut bezeichneten Blätter mit der 19. und 80. Figur; die übrigen von Muther (Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance, S. 57) erwähnten Bezeichnungen scheinen mir in dieser Hinsicht weniger brauchbar zu sein. Sie sind mehr oder weniger bedeutungslose, raumfüllende, lediglich der Dekoration dienende, Zeichen (ähnlich wie auch auf der Zeltfahne in der 17. Figur).

[377] Urkunde des Nürnberger Stadtarchivs Litterae 11 (auch L. 120) Fol. 306 ff.; publiziert von Thausing in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung V, S. 124 ff.: Michel Wolgemut als Meister W, und von Thode, H., Die Malerschule in Nürnberg a. a. O. S. 240.

[378] Hain 14507.

[379] Vergl. Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen VII (1886), S. 98. Colvin, S., Eine Zeichnung von Michael Wohlgemut.

[380] a. a. O. S. 157.

[381] Vergl. Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert. XI. Die Chroniken der fränkischen Städte: Nürnberg V. Leipzig 1874. 8°. S. 566.

[382] München, Alte Pinakothek, Nr. 229—232.

lateinische, wie die deutsche[383] Ausgabe des umfangreichen Werkes verlegt werden konnte.

Freilich nicht alle in der Chronik vorkommenden Städtebilder[384] sind Originalaufnahmen. Viele sind reine Fantasieprodukte, wie wir sie in der Sachsenchronik fanden: Von dem Aussehen des alten Babylon, von Ninive, Memphis etc. konnte sich der Nürnberger Bürger des 15. Jahrhunderts noch viel weniger eine Vorstellung machen, wie wir. Er zeichnete statt dessen einfach eine mittelalterliche Stadt mit christlichen Kirchen und benutzte derartige Formstöcke beliebig für die verschiedenartigsten Städte, wie z. B. für Ninive und Korinth—Trier, Padua und Marsilia. Zur näheren Charakterisierung der Stadt genügte es ihm vollkommen, der einen Ansicht einen grossen Kuppelbau zu geben, in der anderen ein Götzenbild oder einen Halbmond als Symbol orientalischen Gepräges anzubringen. Dass er sich auch nicht scheute, bei noch existierenden Städten Fantasieveduten zu verwenden, beweisen die angeblichen Ansichten von Ferrara, Genf, Magdeburg, Mailand, Mainz, Mantua, Paris, Pisa und Trier. Natürlich musste der Illustrator auch zur Ideallandschaft greifen, wenn er, wohl in Nachahmung einiger Formschnitte in den Ratdolt'schen Fasciculus-Ausgaben[385], ganze Länder, wie Babylonien, Lacedaemon, England bildlich darstellen wollte. — Im Vergleich mit oben erwähnten, älteren Formschnittprodukten bedeuten diese Landschaftsbilder in mancher Beziehung einen beachtenswerten Fortschritt, wenn ich auch von vornherein bemerken will, dass die ganz ausserordentliche Feinheit in der Ausführung, der fast stilisiert wirkende Rhythmus der Raumverteilung, den wir in Reuwichs[386] Veduten finden, nicht erreicht oder auch nur versucht worden ist. Ueberall waltet ein grösserer Realismus. Er zeigt sich am deutlichsten an der lebensvollen Art, mit der die Bilder durch Blumen und Pflanzen belebt wurden, ein niederländisches Element, welches auch in der Malerei zuerst von der Pleydenwurff-Wohlgemut'schen Werkstatt in Franken eingeführt worden ist. Viel weniger sorgfältig verfährt der Illustrator bei der Wiedergabe der Architektur, die er oft nur sehr flüchtig behandelt. In den Städten zeichnet er meistens überhaupt nur die wichtigsten Gebäude, die Kirchen, Paläste und Denkmäler, während er den Raum für die übrigen Häuser, ähnlich wie im «Supplementum chronicarum»[387] weiss lässt. Die perspektivischen Verhältnisse sind nicht immer ganz befriedigend wiedergegeben. Der Augenpunkt liegt meistens sehr hoch, so dass man die abgebildeten Städte in ihrem ganzen Umfange, von allen Seiten, überblicken kann. Der Horizont ist häufig zu hoch genommen, Berge, die im Hintergrunde auftauchen, scheinen direkt hinter den dargestellten Städten unvermittelt steil aufzusteigen; dabei nehmen diese Gebirge meist jene bizarren Formen an, die man schon von den Wohlgemut'schen Gemälden her kennt. Am vollendetsten sind sicher die, im letzten Teile befindlichen, Fantasieansichten ganzer Länder, zumal gerade bei diesen die Vegetation in reicher Weise ausgestaltet wurde. — Aber diese Fantasiegebilde verdienen hier weniger unsere Aufmerksamkeit, wie jene, stilistisch übrigens ähnlich behandelten, Ansichten, in denen der Illustrator wenigstens versucht, ein wahrheitsgetreues Bild von den thatsächlichen Verhältnissen wiederzugeben. Unter diesen sind zwei Gruppen zu unterscheiden, einmal solche, die offenbar an Ort und Stelle von Wohlgemut aufgenommen wurden,

---

383 Hain 14510.

384 Näheren Aufschluss zu den folgenden Ausführungen verdanke ich der vorzüglichen Zusammenstellung des Herrn V. v. Loga im Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, IX (1888), S. 93 ff. und 184 ff.: Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik.

385 Vergl. S. 72 f.

386 Hain 3966 ff.

387 Vergl. S. 87.

und dann solche, die Kopien, Umbildungen oder Kombinationen nach von anderen Zeichnern gefertigten, Originalaufnahmen sind. Zu ersteren gehören wahrscheinlich folgende Städte, die ich, der Uebersicht halber, in alphabetischer Reihenfolge mit Angabe der Seitenzahlen der lateinischen Ausgabe anführe: Augsburg (S. 91 v/92), Bamberg (S. 174 v/175), Basel (343 v/344), Breslau (233 v/234), Cöln (90 v/91), Constanz (240 v/241), Eichstätt (162), Erfurt (155 v/156), Krakau (Anhang nach S. 266), Lübeck (Anhang nach S. 266), München (225 v/226) Neisse (Anhang nach 266), Nürnberg (99 v/100)[388], Passau (199 v/200), Prag (229 v/230), Regensburg (97 v/98), Salzburg (152 v/153), Strassburg (139 v/140), Ulm (190 v/191), Wien (98 v/99) und Würzburg (159 v/160). Wie man sieht, handelt es sich dabei, abgesehen von dem immer mit Nürnberg durch enge Beziehungen verbundenen Krakau, um zwanzig deutsche Städte. Es ist mir höchst wahrscheinlich, dass Wohlgemut im Jahre 1491 diese Plätze selbst aufgesucht und dort, so gut er es eben konnte, Original-Aufnahmen gemacht hat. Anders steht es mit den Ansichten der zweiten Gruppe: Der Text zu der Schedel'schen Chronik ist schon aus den verschiedenartigsten Bestandteilen zusammengeschweisst; Hartmann Schedel hatte sich im Laufe der Zeiten eine grosse Bibliothek von Drucken und Handschriften gesammelt, eine Bibliothek, von deren Umfang wir uns heute noch eine ganz gute Vorstellung machen können[389]. Aus diesen Büchern hat er nun, was ihm wichtig erschien, excerpiert und in der Weltchronik zusammengefasst. Und ebenso, wie der Text, ist die Illustrierung des Buches nur zum geringsten Teil eine Originalschöpfung, sondern auch eine Kombination der zahlreichen Bilder, die sich in der Schedel'schen Bibliothek und in der Studienmappe des, viel gereisten und selbst künstlerisch veranlagten, Humanisten fanden. Für die oben bezeichneten Städteansichten suchte sich Wohlgemut nun aus den verschiedenartigsten Büchern geeignete Veduten aus und kopierte sie in mehr oder weniger freier Weise. Besonders benutzte er dabei die schönen Illustrationen der, 1486 erschienenen, «Peregrinationes» des Bernhard Breydenbach[390] und die kleinen Vignetten in den Ausgaben des «Supplementum Chronicarum»[391]; aber er scheint auch Einzelblätter, wie den, im Berliner Kupferstichkabinett befindlichen, grossen Holzschnittplan von Florenz[392], als Vorlagen benutzt zu haben. Ebenso ist die grosse Weltkarte auf S. 12 v/13 eine Kopie nach einem Plane, der einer venezianischen Ausgabe der «Cosmographia» des Pomponius Mela[393] beigegeben ist.

Dieses Kopieren von geographischen Plänen und Städteansichten lässt sich leicht vom Standpunkte des Chroniken-Illustrators aus rechtfertigen. Es ist natürlich, dass er dort, wo er sich nicht selbst an Ort und Stelle Aufnahmen machen konnte, möglichst gute Arbeiten anderer benutzte. Anders steht es aber mit den übrigen Illustrationen der Chronik, wo der Künstler sicher fast nie die Absicht hatte, historische, den Thatsachen entsprechende, Darstellungen zu geben, sondern sich, wenn er ehrlich sein wollte, auf seine eigene produktive Gestaltungskraft, auf seine Fantasie angewiesen sah. Das war aber nicht der Fall; auch hier verhielt sich der Illustrator öfters kopierend: Die Illustrationen der Weltchronik stimmen in ihrer Anlage im

[388] Den Originalentwurf hat V. v. Loga im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen IX, S. 192 veröffentlicht.

[389] Vergl. S. 23, Anm. 11.

[390] Hain 3956 ff.

[391] Vergl. S. 83 ff. Ich beschränke mich, hierbei auf die eingehenden Untersuchungen V. v. Loga's im Jahrbuch d. K. Preuss. Kunsts. IX, S. 106 ff. hinzuweisen.

[392] Vergl. Lippmann, Fr., Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Berlin 1885. Fo. S. 46. Ein ähnlicher Plan muss auch «Rom» zur Vorlage gedient haben (es war wohl derselbe Plan, der für die Vignette in der zweiten Ausgabe des «Supplementum Chronicorum», S. 49 vorbildlich gewesen ist); ebenso müssen «Ofen» S. 138v/139 und «Konstantinopel», S. 129v/130, 249 und 257 auf fremde Naturaufnahmen, wie sie sich Schedel leicht von einem der zahlreichen Orientfahrer verschaffen konnte, zurückgehen.

[393] Hain 11019.

grössen und ganzen mit denen der Sachsenchronik überein, und der Gedanke ist wohl kaum abzuweisen, dass jenes Buch in erster Linie für Wohlgemut und Pleydenwurff massgebend gewesen ist. Wir finden hier wiederum, neben den Städteansichten, dieselben, oft sehr charakteristischen, Porträtdarstellungen historischer Persönlichkeiten, meist Brustbilder, aber auch ganze Figuren, ferner Stammbäume und einige historische Schilderungen. Alles ist nur, entsprechend dem äusseren Formate des Buches, quantitativ vergrössert, alles ist ins Kolossale getrieben. Die Stammbäume, die sich oft über die ganzen Seiten hinziehen, haben die Form von richtigen Bäumen, ihre Aeste laufen in Kelche aus, aus denen dann gewissermassen die dargestellten Personen herauszuwachsen scheinen. Diese Art der Stammbäume, die in den Bildern[394] und Miniaturbüchern des Mittelalters allgemein verbreitet ist, wurde zuerst durch den «Stammbaum der Habsburger» in dem wahrscheinlich bei Zainer erschienenen Rodericus Zamorensis «Spiegel des menschlichen Lebens»[395] in die Formschnittillustration eingeführt. Sicher hat aber nicht dieser Formschnitt, sondern ein «Stammbaum Jesses» des Kupferstichmonogrammisten W ♆[396] unmittelbar auf Wohlgemut eingewirkt, da er nicht nur die Zweige und die Kelchform, sondern sogar eine der Figuren des Kupferstiches mit allen Einzelheiten im Gegensinne kopiert hat[397]. Dieser Fall steht nicht vereinzelt da. Vergleicht man die Formschnitte mit sonstigen uns erhaltenen Kunstprodukten des 15. Jahrhunderts, so ergiebt sich, wie besonder V. v. Loga[398] nachgewiesen hat, dass ausser den Städteansichten auch ein grosser Teil der übrigen Illustrationen nicht das künstlerische Eigentum der Nürnberger Illustratoren sind. Betrachtet man z. B. das Titelblatt, sicherlich eines der gelungensten Formschnitte der Chronik, dessen Entwurf ja auch, wie wir durch die Zeichnung vom Jahre 1490 erkennen, als Muster der Leistungsfähigkeit von Wohlgemuts Atelier den Auftraggebern vorgelegt wurde, so erkennen wir, dass daran fast gar nichts original ist: Die Umrahmung mit den reizenden Putten ist auf die Anregung des Titelblattes von Breydenbachs «Pereginationes»[399] zurückzuführen; nur zeigt sich hier recht deutlich der Gotiker Wohlgemut, der, gewissermassen Reuwich verbessernd, unter der luftigen Naturlaube noch das Gerippe eines spätgotischen Baldachinornaments durchscheinen lässt. Die beiden wappenhaltenden wilden Männer, die den unteren Abschluss des Titelblattes bilden, haben eine grosse Aehnlichkeit mit einer auf einem, dem Monogrammisten ♀ zugeschriebenen, Kupferstiche[400] befindlichen Darstellung, wie sie auch an den «wilden Mann» Schongauers[401] erinnern. In der, in der Mitte befindlichen, Gestalt Gottvaters als Creator kopiert sogar Wohlgemut sich selbst, indem er eine im Schatzbehalter[402] vorkommende Figur fast getreu im Gegensinne wiederholt; aber auch jene Darstellung im Schatzbehalter geht ursprünglich auf einen Kupferstich Schon-

---

[394] Vergl. den «Stammbaum der Habsburger» in der Gallerie von Klosterneuburg.

[395] Hain 13948.

[396] Bartsch 13. Vergl. Lehrs, M., Der Meister W ♆. Dresden 1893 und 1895. Ein ähnliches Bild aus der Schule des «Meisters des Marienlebens» ist in der Darmstädter Gallerie (Nr. 177).

[397] S. 10v. «Lamech» nach einer Figur links oben auf dem Kupferstiche.

[398] Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XVI (1895), S. 224. Loga, V. v., Beiträge zum Holzschnittwerk Michael Wohlgemuts. Vergl. die Zusammenstellung auf S. 227 ff.

[399] Hain 3956 ff.; Lübke (Geschichte der Renaissance. S. 487, im 5. Bande von Kuglers Geschichte der Baukunst) scheint nicht im Rechte zu sein, wenn er in der Schedel'schen Chronik «Spuren des Einflusses von Italien» zu finden glaubt. Was am Titelblatte «einer neuen Richtung» anzugehören scheint, stammt aus den Niederlanden, wo es sich Schritt für Schritt, ganz konsequent, ohne irgend welche Beeinflussung von aussen, aus der einheimischen Miniaturmalerei heraus entwickelt hat. Ebenso haben die bei den Städtebildern der Weltchronik häufig vorkommenden Rundbogen nichts mit der Renaissance zu thun; sie sind die Folge eines auf Vereinfachung ausgehenden, im Formschnitt allgemein üblichen Gebrauches, wie man auch in den Illustrationen von Richentals Konzilienbuch und Lirars Chronik bei der Wiedergabe, sonst zweifellos gotischer, Gebäude, an Stelle der zierlichen, im Formschnitt schwer darstellbaren, spätgotischen Fenster, einfache Rundbogen findet.

[400] Passavant II, S. 81, 7; vergl. v. Loga a. a. O. S. 227.

[401] Bartsch 108; vergl. v. Loga a. a. O. S. 227.

[402] Hain 14507, 3. Figur.

gauers[403] zurück. An diesem Beispiele offenbart sich schon die ganze Fantasielosigkeit Wohlgemuts, der gezwungen ist, bei allen möglichen anderen Künstlern Anleihen zu machen. In der Liste, in der v. Loga[404] diejenigen Kunstwerke zusammenstellt, die für die Chronik vorbildlich waren, finden sich Arbeiten der verschiedenartigsten Künstler, wie Reuwich, Veit Stoss, Schongauer, der Meister FVB (Franz v. Bocholt) die Monogrammisten ♀, W̄ ♠, ᴍ σ[405], die Illustratoren der Kölnischen Bibel[406], des Bamberger Breviariums vom Jahre 1484[407], des Koberger'schen Heiligenlebens[408] und sogar in einem Falle Vittore Pisanello[409]. Wenn wir diese Art der Nachbildungen mit denen vergleichen, die wir in dem zweiten Teile unsere Ausführungen als «Anlehnung an fremde Vorbilder» angeführt haben, so erkennt man, dass hier vor allem nicht mehr eine zusammengehörige Folge vorbildlich ist, dass vielmehr die Vorlagen aus den verschiedenartigsten Kunstprodukten zusammengesucht werden; auffällt auch, dass die Vorbilder nicht mehr Miniaturen, sondern vornehmlich Kupferstiche und Formschnitte sind. Dass Kupferstiche nachgebildet werden, ist für die Ausbildung des Formschnitts von grosser Tragweite gewesen; wir haben auf dieses Phänomen schon an einer anderen Stelle hingewiesen[410]. Dass man sich genötigt sah, auch andere Formschnitte zu kopieren, das zeigt deutlicher, wie alles andere, dass am Ende des Jahrhunderts bei den Formschneidern eine Erschlaffung in der produktiven Fantasiethätigkeit eingetreten war. Der Formenschatz hatte sich fast erschöpft; man begnügte sich, das geschaffene zu wiederholen. Dieser Mangel an erfinderischem Schaffen führte in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu völliger Erstarrung und hat später wohl auch hauptsächlich dazu beigetragen, dass man allmählig Kupferstichillustrationen an Stelle der Formschnitte setzte.

Um wieder auf unsere Chronik zurückzukommen, so ist es bezeichnend, dass die Illustrationen gerade dort meistens nicht auf eigenem Boden stehen, wo sie scheinbar einen Fortschritt gegenüber den älteren Produkten, z. B. den Formschnitten der Sachsenchronik, repräsentieren, das ist in den historischen Darstellungen, in denen zuweilen die Schilderung des, jene Vorgänge umgebenden Milieus, der gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Personen unter einander und die Beobachtung der perspektivischen Verhältnisse als eine ganz vorzügliche erscheint: In den dem Stoffkreise der Bibel angehörenden Bildern, die sich am Anfange des Buches finden, war die Auswahl von Vorbildern leicht, zumal die meisten dieser Stoffe im Laufe der Zeiten ein traditionelles, engbegrenztes schematisches Gepräge erhalten hatten. Meistens begnügt sich der Illustrator auch hier damit, im grossen und ganzen die Kompositionen des Schatzbehalters zu wiederholen; nur im einzelnen bildet er um, liegt doch gerade in der Kleinmalerei, in der intimen Schilderung seine Stärke[411]. Dort, wo er aus Mangel an Vorbildern selbständiger arbeitet[412], zeigen sich Fehler, besonders in der Wiedergabe von Bewegungen und in der Perspektive. Die Zahl der biblischen Schilderungen ist sehr gross, und selbst sonst selten dargestellte Szenen

---

403 Bartsch 70.

404 Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen XVI, S. 227 (a. a. O.).

405 Ich möchte noch den Meister des Hausbuches hinzufügen, dessen Darstellung der «Maria Egyptica» (Passavant II, 269, 41, Lehrs 48) auf S. 108 kopiert wurde.

406 Hain 3141.

407 Hain 8797.

408 Hain 9981.

409 Vergl. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. II (1881): Lippmann, Fr., Zwei unbeschriebene Blätter des XV. bis XVI. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett, S. 217.

410 Vergl. S. 153 f.

411 Man vergleiche S. 9 die reizvolle Illustration des Familienlebens der ersten Menschen!

412 S. 21v Abraham und Melchisedech, S. 30 Balaam und Josaphat, S. 31 der Tanz um das goldene Kalb, S. 41 Circe etc.

werden wiedergegeben. Die, in einem kleineren Formate gehaltenen, Illustrationen des neuen Testamentes und der Apostelgeschichte sind, im Vergleich mit denen des alten, künstlerisch minderwertig. Noch weniger erfreulich sind die meisten Illustrationen zur Profangeschichte, wo Wohlgemut wieder auf sich selbst angewiesen war. Sie stehen auch numerisch hinter den biblischen Schilderungen bedeutend zurück. Und ebenso zeigt die Auswahl der Stoffe kaum die Hand eines zielbewussten Geschichtsillustrators, der sich das Bedeutsame und Bleibende bildlich darzustellen bemüht: Nicht die Thaten Karls des Grossen, nicht die Geschichte der Hohenstaufen reizen den Illustrator zur Wiedergabe, sondern die Darstellung absonderlicher Missgeburten, Wundergeschichten, die grausamen Hinrichtungen von Märtyrern, die Schandthaten und Bestrafung der Juden erscheinen ihm als interessante und bemerkenswerte Darstellungsstoffe. Einige Erfindungen mehr allgemeinen Inhaltes scheinen freilich durch ihre geistvolle Konzeption hervorzustechen; es sind teilweise Entwürfe, die Thode mit Recht als Arbeiten Wilhelm Pleydenwurffs bezeichnet hat. Dazu gehören der witzige Hexenritt (S. 189 v), der reizende Brückentanz (S. 217) und besonders die grandiosen Blätter des siebenten Zeitalters, die Predigt des Antichrist' (S. 259 v), der Tanz der Gerippe (S. 261) und das jüngste Gericht (S. 262). Hier ist thatsächlich der Illustrator nicht nur an technischer und formaler Vollendung, sondern auch durch seine monumentale Darstellungsweise und lebensprühende Erfindung Dürer nahe gekommen; von dort bis zur Apokalypse ist kein weiter Schritt[413].

Im grossen und ganzen wird man bei genauer Betrachtung der Illustrationen der Weltchronik zu der Erkenntnis kommen, dass das Bedeutsame und Wichtige in ihnen nicht in der Erfindung, der Komposition, sondern in der Durchbildung der Einzel heiten beruht. Wohlgemut zeigt sich hier als Kleinmaler, nicht als ein grosses schöpferisches Genie. Hierin ist er freilich ein Meister; und, wenn er auch in dieser Arbeit nicht mit der Liebe und Sorgfalt vorgehen konnte, wie im «Schatzhalter», so ist daran wohl die Grösse des Auftrages und der Zeitmangel zu seiner Ausführung schuld. Immerhin und trotz der Verstümmelung, die die Entwürfe durch die Holzschneider erfahren haben, offenbart sich in den Illustrationen eine ausserordentliche Gewandtheit in der Durchbildung des menschlichen Körpers und eine nicht geringe Geschicklichkeit in der Wiedergabe aller Naturobjekte. Bewunderungswürdig ist es besonders, wie die Illustratoren es verstehen, bei der grossen Zahl der dargestellten Porträtfiguren jedem ein individuell charakteristisches Gepräge zu geben. Von den, schier zahllosen, Stöcken, die zur Wiedergabe von Herrschern, Gelehrten, Priestern und Laien verwendet sind, finden wir bei kaum zweien denselben Ausdruck oder dasselbe Motiv der Handbewegung: Alle unterscheiden sich durch die Haltung des Kopfes, die Art der Gesichtsproportionen, der Haare des Bartes oder auch durch ihre Attribute. Selbst dort, wo die gleichen Formstöcke für verschiedene Persönlichkeiten verwendet wurden, suchte man bei den meisten Exemplaren der Weltchronik durch die Illuminierung, die ebenfalls im Atelier Wohlgemuts aufgetragen wurde[414], eine Differenzierung zu erreichen. Was die Durchbildung der Figuren im Einzelnen betrifft, so drängt sich, besonders bei den Männertypen, der zur Uebertreibung neigende Naturalismus Wohlgemuts dem Beschauer auf. In dieser Beziehung haben die Typen zuweilen eine grosse Aehnlichkeit mit denen der Sachsenchronik[415], wenn auch meistens bei der Gesichtsbildung an Stelle jener runzelartigen Striche eine vernunftgemässe plastische Modellierung durch Parallel-

---

[413] Vergl. Thode, H., Die Malerschule in Nürnberg (a. a. O.) S. 183 f. über das Verhältnis Wilhelm Pleydenwurffs zu Dürer.
[414] Vergl. Urkunde des Nürnberger Stadtarchives Litterae 11 (auch L. 120), Fol. 306 ff.; s. S. 174, Anm. 377.
[415] Vergl. den schwerthaltenden Jüngling S. 37 mit dem Belisar S. 145 der Schedelchronik.

schraffierung getreten ist. Im allgemeinen ist das Gesichtsoval bei den Figuren der Sachsenchronik breiter, die ganze Auffassung monumentaler und grösser. Im Gegensatze zu der übertriebenen Charakteristik der Männertypen, zeigt sich bei den Frauenköpfen eine fast immer sich gleich bleibende Typik, die aber an sich nicht einer gewissen Anmut und Lieblichkeit bar ist: Das faltenlose, regelmässige Gesicht mit der nichtssagenden, nach Innen eingebogenen Nase, die hochgeschwungenen Augenbrauen, die gewölbte Stirn, der kleine Mund wiederholen sich immer wieder. Dagegen wird bei den Frauen diese Eintönigkeit durch einen grösseren Wechsel in den Trachten ausgeglichen, die natürlich selbst bei den biblischen Figuren der herrschenden Mode entsprechend mit grosser Sorgfalt, oft nicht ohne Geschmack wiedergegeben werden[416]. Auch in den Bewegungen der Frauen macht sich fast durchgehend eine aussergewöhnliche Anmut und Grazie geltend; wir erkennen in ihnen die eigentümlichen Modebewegungen, die fast alle Kunstwerke dieser Zeit als ein gemeinsames Element verbinden. Besonders tritt das natürlich dort hervor, wo der Stoff dem Illustrator Gelegenheit giebt, gewissermassen Ausschnitte aus dem Leben seiner Mitwelt im Bilde festzuhalten, wie bei dem Gastmahl des Herodes (S. 94 v) oder der Tanzszene (S. 217 v). Im Gegensatz dazu sind die, bei den Männern häufig vorkommenden, flatternden Gewänder, die dadurch wie vom Winde aufgebläht erscheinen[417], ein Zeichen des bei dem alternden Wohlgemut immer zunehmenden Manierismus. — Auf die Durchbildung des Landschaftlichen, die Liebe, mit der die Pflanzen und Blumen reproduziert werden, habe ich schon an anderer Stelle hingewiesen; besonders reizvoll sind in dieser Beziehung die ersten Bilder mit der Schilderung des Paradieses, wobei der Illustrator auch die Kenntnis exotischer Tier- und Pflanzenformen erweist.

Zum Schlusse noch einige Worte über die Technik der Formschnitte, über die es freilich, bei der grossen Zahl der mitwirkenden Formschneider, schwer ist, ein zusammenfassendes Urteil zu fällen! Die Wohlgemut'sche Schule hat in dieser Beziehung zweifellos bedeutendes geleistet, und es ist kein Zufall, dass ein Dürer aus ihr hervorgegangen ist, in dessen Formschnitten sich die vollendetste technische Ausführung offenbart, die jemals von einem Künstler erreicht wurde. Der grösste Vorzug, der den Formschnitten Wohlgemuts und seiner Schule eigen ist, ist die plastische Klarheit, mit der sich die einzelnen Figuren von einander und von dem sie umgebenden Milieu abheben. Es ist dieses Prinzip der Klarheit das erste Postulat, das eine «Historienillustration» aufstellen muss, sobald sie rein reale, illustrierende Zwecke verfolgt. Der Illustrator der Sachsenchronik wünscht eine derartige plastische Darstellung der Figuren gar nicht, er ist nicht geneigt, dafür gewisse ornamentale und ästhetische Prinzipien preiszugeben. Von solchen rein ästhetischen Gesichtspunkten ist bei der Schedel'schen Weltchronik keine Rede: Die Art, wie dort die Formstöcke aneinandergestückelt, wie sie in dem Buche verteilt sind, dieses regellose Durcheinandergehen von geraden, runden, natürlichen und stilisierten Linien ermangelt jedweder Harmonie oder rhythmischen Anmut. Das historische Interesse steht im Vordergrunde bei der Anlage des Buches. Wo es möglich war, suchte man von den Städten, vielleicht auch zuweilen von den Porträts[418] ein authentisches Bild zu geben. Wo man sich dafür zuverlässige Anhaltspunkte nicht verschaffen konnte, scheute man sich freilich nicht, auch für verschiedene Objekte die gleichen Formstöcke abzudrucken[419];

---

[416] Man vergleiche die Gewandbehandlung bei der Sibylle (S. 98 v)!

[417] Z. B. S. 1v, 5, 22v etc.

[418] Bei einem Brustbilde Mohamets S. 256v ist wenigstens eine solche Absicht vorhanden gewesen, wenn sie auch durch eine Verwechslung vereitelt wurde. Vergl. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen II (1881): Lippmann, Fr., Zwei unbeschriebene Blätter des XV. bis XVI. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett. S. 217.

[419] A. W. Pollard erwähnt in der Zeitschrift «The Libery» New Series II. London 1901. 8°. Book Illus-

aber diese Wiederholungen sind möglichst in dem Buche zerstreut, sie fallen nie auf, wie in der Sachsenchronik, wo oft auf zwei einander gegenüberliegenden Seiten dieselben Formschnitte auftreten; man sucht in der Weltchronik dieses Verfahren möglichst zu vertuschen, um den Beschauer wenigstens nicht aus der Illusion zu bringen, dass die Darstellungen der Wirklichkeit entsprächen. Dieser Wirklichkeitssinn erforderte eine naturalistische Ausdrucksfähigkeit, ein durchgebildetes Verständnis für das Aussehen der Einzelheiten und vor allem im Formschnitte eine vollkommene Beherrschung der Schraffierungstechnik, wodurch ein derartig naturgetreues, plastisches Bild aus der Fläche herausgearbeitet werden konnte. Diese Eigenschaften waren Gemeingut der Wohlgemut'schen Schule, und besonders in der richtigen Anwendung aller möglichen Schraffierungsarten fand man dort keine Schwierigkeiten mehr; so ist z. B. auch bei ihren Arbeiten mit grosser Sicherheit die Abtönung der verschiedenen Gründe durchgeführt und dadurch eine der wichtigsten Forderungen der Landschaftsmalerei erfüllt. Das einzige, was noch zur Vollendung in der naturalistischen Durchführung der Darstellung fehlte, das war die einheitliche Beobachtung des Lichtes, eine Erkenntnis, die erst allmählig in den Formschnittschulen Süddeutschlands ausgebildet werden sollte.

Die ersten Versuche einer derartigen einheitlichen Lichtbehandlung finden sich schon in den Illustrationen, die Hans Schönsperger in seinen 1496[420], 1497[421], und 1500[422], in Augsburg veranstalteten Nachdrucken der Schedel'schen Chronik verwendete. Schönsperger ist der routinierte Plagiator unter den Druckern des 15. Jahrhunderts: Unter der grossen Zahl der in seiner Offizin erschienenen Inkunabeln, wird sich kaum eine finden, die die erste Druckausgabe eines Werkes ist. Mit grossem Geschick versuchte er sich in seinen Editionen auf Gebieten, die andere schon erprobt hatten, um so aus den Erfahrungen seiner Kollegen Nutzen zu ziehen. Meistens liess er, statt selbständige, produktive Künstler zu beschäftigen, auch die Illustrationen nach den bei anderen Druckern erschienenen Ausgaben für seinen Verlag kopieren. Aehnlich verfuhr er im vorliegenden Falle. Der Zweck dieses Schönsperger'schen Konkurrenzunternehmens mit der Schedel'schen Chronik war wohl, die teueren, unhandlichen Nürnberger Folio-Ausgaben durch ein billigeres und auch durch sein Format brauchbareres Buch zu ersetzen, das dabei, sowohl was der Umfang des Textes betrifft, wie auch die Zahl der Illustrationen, ein vollkommenes Aequivalent für die erste Ausgabe sein sollte. Es wurde das Gross-Quart-Format gewählt, der Text genau und sauber nachgedruckt und von den Illustrationen in kleinerem Massstabe freie Kopien angefertigt. Die neue Ausgabe ist lange nicht so luxuriös ausgestattet, die Anfangsinitialen sind einfacher, auch die übrigen Formschnitte weniger sorgfältig ausgeführt; es fehlen die die Halbfiguren zu Stammbäumen verbindenden Zwischenglieder, ebenso sind die Kelche, aus denen bei der Nürnberger Ausgabe die Brustbilder herauszuwachsen scheinen, entweder gar nicht vorhanden oder nur flüchtig angedeutet. Alle diese Momente mussten dazu beitragen, die Herstellungskosten des Buches zu verringern. Und dazu kommt noch ein Umstand, der schwer ins Gewicht fällt: Bei der Ausgabe Kobergers war eine nachträgliche Illuminierung der Formschnitte, die den Preis des Buches nicht unwesentlich verteuerte[423], wenn auch nicht unbedingt notwendig, so doch sehr erwünscht. Die Art, wie Schönsperger seine Il-

---

tration in the Fifteenth Century. S. 198, dass in der ganzen Schedelchronik 645 Formstöcke verwendet wurden; die Zahl der Wiederholungen lässt sich ermessen, wenn man bedenkt, dass das Buch 1809 Formschnitte enthält.

[420] Hain 14511.

[421] Hain 14509.

[422] Hain 14512.

[423] Vergl. Urkunde des Nürnberger Stadtarchives Litterae 11 (auch L. 120). Fol. 306 ff.; s. S. 174, Anm. 377.

lustrationen ausführen liess, machte eine Bemalung vollkommen überflüssig[424]. Damit hatte das Formschnittwesen einen bedeutsamen Schritt vorwärts gethan. Man ersetzte dadurch nicht nur vollkommen die Miniaturen, sondern es wurde damit erst eine unabhängige graphische Kunst geschaffen, die an den Beschauer ganz andere Anforderungen stellt, wie die bunte, realistische Miniaturkunst, zugleich sich aber in ungleich höherem Grade einem Ideale näherte, das die ästhetische Abstraktion des rein geniessenden Kunstfreundes in intensiver Weise steigern sollte. Die Illuminierung entbehren konnte der Formschnitt von dem Augenblicke an, wo er im Stande war, durch Benutzung der einzigen, ihm zur Verfügung stehenden, Farbenkontraste, des «Schwarz» und des «Weiss», die einzelnen Figuren klar hervorzuheben und zu gleicher Zeit durch richtige Wiedergabe der Licht- und Schattenpartien — auch des Schlagschattens — in seiner Darstellung der Naturwahrheit näher zu kommen. Diese Art des Formschnitts hat im 16. Jahrhundert vornehmlich durch Augsburger Künstler eine weitere Ausgestaltung erhalten — sie steht immer in einem gewissen Gegensatze zur zeichnerischen Nürnberger Formschnitttechnik —. Zuerst tritt sie aber, soviel mir bekannt ist, in unserer Ausgabe der Weltchronik auf. Durch sie erreicht es der Illustrator dieses Buches, dass seine Bilder, wenn auch kleiner ihrem Formate nach und viel flüchtiger in ihrer fast skizzenhaften Ausführung, doch, an sich betrachtet, klarer und unmittelbarer wirken, wie die der Wohlgemut'schen Werkstatt. Der Unterschied zwischen einem koloristisch oder einem zeichnerisch angelegten Formschnitte ist ähnlich, wie der bei Gemälden oder Zeichnungen. Eine Zeichnung, die koloristisch wirken soll, wird man auf farbigem Papier anlegen urd weiss höhen. Ebenso müssen wir uns die Vorzeichnungen unserer Augsburger Formschnitte ursprünglich aus einem schwarzen Grunde herausgearbeitet vorstellen.

Abgesehen von den Städteansichten sind die Illustrationen der Augsburger Weltchronik keineswegs genaue Kopien von den Formschnitten der ersten Ausgabe. Fast alle Porträtfiguren, sowie die historischen Darstellungen sind verändert. Abweichungen von der Vorlage bestehen teilweise in Vereinfachungen, die durch das verkleinerte Format nötig wurden, wollte man nicht durch die Ueberfülle der Details verwirren; sie sind ferner auch das Ergebnis der grundverschiedenen künstlerischen Auffassungsweise, welche schon immer die schwäbische von der Nürnberger Schule trennte. Sofern Neubildungen geschaffen wurden, waren sie geistreich und an sich eigenartig, oft bedeutender, wie die Nürnberger Originale, hervorragend durch eine vollendete Darstellung im Raume und besonders durch ihren psychologischen Stimmungsgehalt. Eine bedeutende Vereinfachung hat schon gleich der «Weltenschöpfer» auf Seite 2v erfahren: Der ganze Zierrat der Koberger'schen Ausgabe ist weggefallen; Gottvater sitzt jetzt in streng frontaler Stellung auf einem Sessel, ähnlich wie er in den französischen Missalen seit der ersten illustrierten Pariser Druckausgabe des Jean du Pré vom Jahre 1481[425] immer wiederkehrt. Auch die Faltenbehandlung seines grossen Mantels ist entsprechend der grösseren Ruhe, die die ganze Figur beherrscht, gemässigter bewegt. In den, immer noch mannigfach gebrochenen, Falten entwickelt sich ein reiches Wechselspiel von Licht und Schatten. Die tiefen Faltenthäler mit ihren runden Augen erscheinen nach beiden Seiten hin ausgefranst, wodurch eine Weichheit in den Uebergängen erzielt wird, die wenigstens für die Betrachtung aus der Ferne äuseerst günstig und natürlich wirkt. In ähnlicher Weise sind auch die übrigen Teile durchgeführt, die Hände, das Gesicht. Man beachte z. B. die sorgfältige Durch-

[424] Soviel ich weiss, existieren von dieser Ausgabe auch nur sehr wenige illuminierte Exemplare.
[425] Hain 11339.

bildung der Stirn, der Backenpartien und des durch den Bart eingerahmten Mundes, der Augenhöhlen und der, darin liegenden, Augen selbst! Jedenfalls verrät die intime Behandlung des Ganzen eine äusserst feine und geistreiche Vorzeichnung — die Holzschnittausführung scheint wieder anderen Händen anvertraut worden zu sein — eines gut geschulten Künstlers. Wer das gewesen ist, ist natürlich fraglich, und es wäre gewagt, einen bestimmten Namen zu nennen. Ich will es aber nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass diese Illustrationen zu den Kunstwerken gehören müssen, die für Hans Burgkmair's Entwicklung bestimmend gewesen sind, der in seinen Formschnittarbeiten sowohl formal, wie besonders technisch, unmittelbar daran anzuknüpfen scheint. Wahrscheinlich war dieser Illustrator der Lehrer Burgkmair's, einer jener zahlreichen in den Urkunden genannten Augsburger Formschneider, von deren Wirken wir leider bis jetzt gar keine Vorstellung haben. Wir dürfen dabei nicht zurückschrecken, auch an die bedeutendsten dieser Namen zu denken, weil dem Illustrator dieser Ausgabe mehr oder weniger die Rolle eines Kopisten zufiel; auch Dürer und Holbein haben es nicht für unter ihrer Würde stehend gehalten, die Kompositionen anderer Künstler für ihre Arbeiten zu verwerten[426]. Die übrigen Illustrationen stimmen technisch und stilistisch im grossen und ganzen mit dem «Weltenschöpfer» überein; sie sind nur, dem kleineren Formate entsprechend, weniger sorgfältig ausgeführt. Im allgemeinen ist der Eindruck derselben ausgeglichener, friedlicher, wie in der Vorlage, alle Härten scheinen aufgehoben: In der Landschaft, die übrigens in der Wiedergabe der Details dem Vorbilde bedeutend nachsteht, sind, an Stelle der schroffen Wohlgemut'schen Felspartien, allmählig ansteigende, mehr der Wirklichkeit entsprechende Formationen getreten. Besonders bemerkenswert ist der Formschnitt auf Seite 9 wegen seiner eigenartigen landschaftlichen Stimmung, die das Milieu für eine Schilderung des so bedeutungsvollen Schicksales des ersten Menschengeschlechtes bildet: Der Hintergrund ist in tiefes Dunkel gehüllt, in dem der Zorn des gewittersendenden Weltengottes nachzuklingen scheint; nur ein Sonnenstrahl, der die Wolken zur Linken durchbrochen hat, beleuchtet mit grellem Lichte die schwere Arbeit des ersten, dürftig gekleideten, Mannes, wie auch die, ganz frontal sitzende, Eva, die ein Kind säugt. Nie scheint mir die ganze Tragik dieser Szene so ergreifend geschildert worden zu sein, wie in jener anspruchslosen Vignette der, noch mit primitiven Mitteln arbeitenden, Formschnittkunst. Aehnliche Stimmungseffekte hat der Illustrator bei der «Zerstörung Sodoms und Gomorrhas» (S. 22), bei der «Erscheinung im Dornbusch» (S. 31), sowie bei dem «Uebergang der Juden über das rote Meer» mit gutem Glücke angewandt. — Ueber die übrigen Illustrationen ist wenig zu sagen. Die Schilderungen aus dem Leben Christi, der Maria und aus der Apostelgeschichte sind in noch kleinerem Formate gehalten, wie in der Nürnberger Ausgabe, unscheinbare, niellenartige Gebilde, auf denen es nur durch die wunderbare technische Ausführung möglich geworden ist, überhaupt einigermassen deutliche Schilderungen unterzubringen. Im letzten Teile des Buches werden die Darstellungen immer schlechter, manche sind sogar lässig ausgeführt. Es scheint, dass auch hier wieder, wie das oft bei Büchern des 15. Jahrhunderts der Fall war, sei es aus Zeitmangel oder aus materiellen Gründen, die Ausstattung der Chronik in ihrem letzten Teile nicht so durchgeführt werden konnte, wie das ursprünglich vorgesehen war.

Die Halbfigurenbilder berühmter Männer und Frauen sind sämtlich gegen die der Nürnberger Vorlage verändert worden. Ich glaube schon in diesem Umstande einen

---

[426] Vergl. S. 22, Anm. 9 und 10.

Anhaltspunkt dafür zu haben, dass die ausführenden Künstler keine untergeordneten Handwerker waren, wenn sie mit einer gewissen Absichtlichkeit fast alle Figuren mit anderen Typen und in veränderten Stellungen wiederzugeben suchten. Ein solches Verfahren ist um so auffallender in einer Zeit, in der, bei dem überhaupt noch nicht ausgebildeten Bewusstsein von dem Recht auf geistiges Eigentum, ein genaues Kopieren durchaus nicht als etwas unehrenhaftes gegolten hätte; jedenfalls besassen unsere Illustratoren aber soviel Künstlerindividualismus, dass es ihnen schwer fiel, sich ganz in den Geist anderer einzuleben und es deshalb vorzogen, den Figuren die charakteristischen Merkmale ihrer Schule aufzuprägen. Der Haupttypus des einen Künstlers ist ein ausgesprochen schwäbischer, ein ziemlich unregelmässiges, mittelbreites Oval mit spitzem Kinn, kleinen Augen mit grossen Lidern, von denen beim Oberlid immer die Ansatzstelle angedeutet ist, ausserdem eine spitz zulaufende, gerade oder nach unten ausgebogene, Nase, ein einfach gezeichneter Mund und unregelmässig gewellte Haare; der Hals ist meist sehr kurz, die Hände sind häufig noch geschlossen. Die Zahl seiner Typen ist bedeutend, wenn auch nicht so gross, wie in der Vorlage. Nichts ist versäumt, um durch das verschiedenartige Verhältnis der Gesichtsteile zu einander, den Ausdruck zu verändern. Die Gewänder wurden freier und natürlicher bewegt, wie in der Nürnberger Vorlage. — Ausser diesem, durch seine koloristische Methode so interessanten, Künstler scheint noch ein zweiter Meister bei der Illustration der Augsburger Schedel-Ausgabe thätig gewesen zu sein. Er befleissigte sich, wie Wohlgemut und seine Schule, mehr einer zeichnerisch-linearen Durchbildung der Bilder und vermied die schwarzen Schattentöne. Von ihm sind z. B. die Städteansichten auf Seite 21, 23, 24v, 28, auch sehr fein in der Abtönung der Schatten, die er durch die verschiedenartigsten Schraffierungsmethoden erreichte. Von den Brustbildern sind z. B. die Figuren auf der zweiten Porträtreihe der Seite 21v, von der ersten Reihe daselbst «Rachel», auf der dritten «Nachor» und «Melaa», auf der vierten Reihe «Rebecca, Bela, Sara und Melcha» von seiner Hand. Die Abweichungen gegenüber den Arbeiten des ersten Meisters sind nicht gross, immer aber prägnant genug, um beide leicht von einander unterscheiden zu können. Die Formen sind etwas weicher, das Gesichtsoval ist viereckiger, die Charakterisierung der Züge schärfer und treffender; in der Durchbildung der Gesichtsdetails geht der Künstler trotz des kleinen Massstabes oft so weit, dass er sogar die Iris des Auges wiedergiebt. Auch die technische Durchführung dieser Bilder zeugt von einer grossen Fertigkeit.

Wie wir sehen, spielen also diese Illustrationen, obwohl sie zum grossen Teile nicht als Originalarbeiten zu bezeichnen sind, eine durchaus bedeutende Rolle in der Geschichte des Formschnitts des 15. Jahrhunderts. Feiert in der Sachsenchronik der zeichnerische Stil seine Triumphe, so bezeichnen teilweise diese Bilder den Höhepunkt der, für Schwaben charakteristischen, malerischen Behandlungsweise. Vermissen wir vielleicht in diesen Büchern geistvolle Erfindungen in Dekoration und Darstellung, wie sie in einigen italienischen und französischen Illustrationswerken hervortreten, so nehmen sie jedenfalls, was die technische Vollendung betrifft, eine aussergewöhnliche, für die Folgezeit massgebende Stellung ein. Dazu kommt, dass in diesen Illustrationen — was besonders zu betonen ist, — nie der für den Formschnitt vornehmlich charakteristische Stil verlassen wurde, dass man nicht zu einer imitierenden, und deshalb gekünstelten, fast als stillos zu bezeichnenden, Kupferstichmanier überging, die schon am Ende des 15. Jahrhunderts bei vielen Formschnitten auftrat und dann im 16. Jahrhundert immer mehr an Boden gewann.

C. DER COLUMBUSBRIEF.

Im selben Jahre, in dem die erste Ausgabe der Schedel'schen Chronik herauskam, jenes grosse Buch, das inhaltlich eigentlich gar nichts Neues brachte, nur ein Kompendium von früher in anderen Büchern aufgespeichertem Wissen enthielt, erschien ein kleiner, nur wenige Blätter umfassender Druck, der in wenigen Worten mehr bedeutungsvolles erzählte, wie jene ganze Weltgeschichte. Es war ein Brief des Christoph Columbus an den Schatzmeister des spanischen Königspaares, Gabriel Sanchis, in dem er ihm von seinen Fahrten und Schicksalen erzählte. Kurz nach dem Eintreffen des Briefes hatten sich schon mehrere Verleger des Textes bemächtigt und verbreiteten flugblattartig die neue Wundermär unter das Publikum. Ein besonders rühriger Verleger hat nun auch den Brief mit Illustrationen versehen, die den Text noch anschaulicher machen und erläutern sollten. Es scheint mir sogar nicht ausgeschlossen, dass die Formschnitte teilweise ursprünglich auf Zeichnungen eines der Begleiter des Columbus zurückgehen, ihr eigentümlicher Stil spricht sogar dafür; möglich ist es aber auch, dass sie erst auf Veranlassung des Verlegers entworfen wurden. Die erste illustrierte Ausgabe scheint bei Furter in Basel erschienen zu sein[427]. Sie enthält einige ziemlich einfache Baseler Formschnitte, bei denen besonders eine starke Schraffierung auffällt, zwei Wappen und fünf Darstellungen. Die erste zeigt uns angeblich das Schiff des Columbus, das thatsächlich nur eine verkleinerte Kopie eines Schiffes ist, das sich auf Reuwichs Plan von «Modon» in Breydenbachs «Peregrinationes»[428] befindet. Ebenso trifft man eine Kopie eines Schiffes, diesmal von dem Plane von Rhodos desselben Buches, auf dem nächsten Bilde unseres Columbusbriefes, das die Landung des Columbus und seinen Empfang durch die nackten Eingeborenen zeigt; dann folgen die «drei neuentdeckten Inseln», aus der Vogelperspektive gesehen, und der «Bau der befestigten Forts», alles sehr geschickt gezeichnet ohne Aufwand allzu grosser technischer Mittel. Den Beschluss der Darstellungen macht der «König von Spanien» selbst, der glückliche Besitzer des neuentdeckten Landes. Die Art, wie er aufgefasst ist, mit seinen gespreizten Beinen, macht einen etwas stilisierten Eindruck. Die Zeichnung seines Gesichtes mit den geöffneten Augen und der rechteckigen Nase ist ziemlich primitiv. Im Hintergrunde ist etwas Landschaft angedeutet.

Kopien dieser Formschnitte von einer technisch etwas vollendeteren Gestalt finden sich in Bergmann de Olpe's Ausgabe[429], die als Anhang mit der unillustrierten «Historia Bethica» des Verardus ediert wurde. Der «Spanierkönig», der uns auch hier allein Anhaltspunkte für den Stil des Illustrators giebt, fällt durch seinen finsteren Ausdruck auf. Wieder findet sich die spitze Nase, ausserdem eine eingezogene Oberlippe und krauses Haar. Die Strichführung ist ziemlich eckig, die Schraffierung einfach und überhaupt möglichst beschränkt. Diese Formstöcke sind in einer zweiten, ohne Jahresangabe erschienenen, Ausgabe Bergmanns[430] wieder abgedruckt.

Ein Teil des einen Formschnittes mit der «Landung des Columbus» ist auch für die in Florenz von Dati angefertigte Uebersetzung vom Jahre 1493[431] kopiert worden; nur hat naiver Weise der Illustrator dieses Buches auf demselben Bilde

---

[427] Ich richte mich in der Reihenfolge der Ausgaben nach (Harisse) Bibliotheca Americana Vetustissima. A Description of Works Relating to America Published Between the Years 1492 and 1551. New-York 1866. 4°.; vergl. S. 16.

[428] Hain 3956 ff.

[429] Hain 15942.

[430] Hain 5491.

[431] Harrisse a. a. O. S. 30.

jenseits eines Meeresarmes auch den thronenden König von Spanien gezeichnet, wie er den Entdeckern seine Anordnungen giebt. Es ist dies keine sehr hervorragende Arbeit, die aber alle hervorstechenden Charakteristika der florentiner Formschnitte in sich vereinigt, welche hauptsächlich in einer starken Schwarzweisswirkung zum Ausdruck kommt: Die Erde ist schwarz gelassen, der Himmel weiss, die Menschen sind meist aus dem Schwarz des Erdbodens ausgespart oder nur in Umrissen gezeichnet; den dritten Ton giebt dann das Meer mit seinen Wellenlinien. — Derselbe Formschnitt findet sich in einer zweiten Florentiner Ausgabe vom Jahre 1495[432] wieder.

Endlich erschien noch eine Ausgabe im Jahre 1497 bei Kistler in Strassburg[433]; sie hat aber nur einen Formschnitt, der mit dem Texte in keinem Zusammenhange steht: Christus und ein König, stilistisch mit der feinen, an Schongauer erinnernden, Art übereinstimmend, die man immer in den von Kistler herausgegebenen Formschnittbüchern findet. — Ebenso haben zwei ohne Jahreszahl in Paris erschienene Ausgaben, die wir an anderer Stelle schon erwähnt haben[434], einige ganz belanglose Formschnitte.

D. CAORSINS OPERA UND KLEINERE WERKE.

Ein anderes Buch, das sich mit der Schilderung von Tagesereignissen beschäftigt, sind die, aus mehreren Broschüren zusammengefassten, «Opera» des Guilelmus Caorsin. Sie wurden im Jahre 1496 von Johann Reger in Ulm verlegt[435]. Der Verfasser, Vicecancellarius des Johanniterordens, beschreibt in ciceronischem Latein die Erlebnisse dieses Ordens auf der Insel Rhodos und seine Kämpfe mit den Türken unter Mohamet II. Die Formschnitte basieren offenbar nicht auf Originalzeichnungen Caorsins oder eines seiner Genossen. Für die zahlreichen, in dem Buche befindlichen, Ansichten von Rhodos orientierte sich z. B. der Illustrator nach dem Plane dieser Stadt, den wir in Breydenbachs Peregrinationes[436] finden. Wir erkennen zwar in keiner dieser Ansichten, in denen die Stadt von verschiedenen Seiten aufgenommen abgebildet ist, eine Kopie von Reuwichs Vedute. Trotzdem bestimmen mich Uebereinstimmungen gewisser Einzelheiten zu der Annahme, dass gerade diese Ansicht die Vorlage gewesen ist. Darin bestärkt mich auch der Umstand, dass man mit Sicherheit beweisen kann, dass unser Illustrator ein Exemplar von Breydenbachs Reisebeschreibung gekannt hat: Er kopierte nämlich aus jenem Buche einen Formschnitt mit einer Schar reitender Türken, der dort ebenfalls bei der Erzählung der Belagerung von Rhodos verwendet ist, für eine grössere Illustration, die auf Seite 20 v «Zyzymus cum nonnullis thurcis equitans» bezeichnet ist. Auch die Inschrift auf dem Sargdeckel des Formschnittes von Seite 26 v hat er sich offenbar aus dem indischen Alphabete, das Breydenbach in seinem Buche wiedergiebt, zusammengesetzt. Im übrigen zeigt er, dass er von den Verhältnissen im Orient thatsächlich nur geringe Kenntnisse besitzt, wenn er z. B. seine «Türken» angesichts eines ihnen verehrungswürdigen Gegenstandes, nach christlicher Sitte, den Kopf entblössen lässt (Seite 26 v). — Jedenfalls bringt es aber andererseits der Inhalt des Textes, der die Ereignisse der letzten Jahre wiedergiebt, mit sich, dass die Formschnitte auf Originalentwürfe zurückgehen müssen und nicht Kopien einer Miniaturenvorlage sind[437].

---

[432] Harrisse a. a. O. S. 461.
[433] Hain 5493.
[434] Vergl. S. 132.
[435] Hain 4369.
[436] Hain 3956 ff.
[437] Mit den Illustrationen einer Caorsin-Handschrift der Pariser Nationalbibliothek haben die Formschnitte gar keine Aehnlichkeit.

Die Illustrationen des ersten Buches der «Opera» schildern hauptsächlich Vorgänge, die mit der denkwürdigen Belagerung von Rhodos verknüpft sind. Der Formschnitt des zweiten Buches illustriert ein schreckliches Erdbeben, das die Insel heimsuchte, in dem dritten Buche sehen wir den sterbenden Grosstürken, dessen Seele vom Teufel entführt wird, in der Art der Komposition an einige Darstellungen der «Ars moriendi» erinnernd; dann folgen Kämpfe des Sultans mit seinem Bruder Zyzymus um die Thronfolge; die zu den späteren Büchern gehörenden Illustrationen beschreiben die Friedensverhandlungen und die darauffolgenden Dankesfeste; ein Formschnitt zeigt die «Audienz Caorsins beim Papste», ein anderer, wie der unglückliche — durch den schmählichen Verrat der Johanniter gefangen gehaltene — «Zyzymus» dem Papste vorgestellt wird, endlich «Caorsin» selbst, in seinem Zimmer mit der Abfassung seiner Werke beschäftigt. — Der Verfertiger der Formschnitte war wahrscheinlich ein Schüler des ersten Meisters der Lirar'schen Chronik. Freilich steht er diesem sowohl technisch, wie in der zeichnerischen Ausführung nach. Dass er nicht zu derselben Vollendung gelangt ist, wie jener, ist freilich nicht wunderbar; denn unser Künstler steht meist auf schwankendem, unsicherem Boden, er war wohl, ausser dort, wo er Reuwich kopierte, auf sich selbst angewiesen, während der Meister der Lirar'schen Illustrationen eine zuverlässige Vorlage hatte[438]. Das Problem, dessen Lösung gesucht wird, ist wieder die Darstellung der Figuren im Raume, ihre gegenseitige Verknüpfung in der Aktion, ihr Verhältnis zu der Umgebung, dem Innenraume und der Landschaft. Das, was der Meister der Lirar'schen Chronik spielend erreichte, bereitete zehn Jahre später dem, in derselben Stadt arbeitenden, Illustrator von Caorsins Werken unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Figuren des Vorder- und Hintergrundes stehen in keinem richtigen Massverhältnisse; in den ersten Gründen sind die Objekte oft kleiner dargestellt, wie in den weiter entfernten, statt umgekehrt, ein weit verbreiteter, in den deutschen Formschnitten des 16. Jahrhunderts häufig vorkommender Fehler. Ueberhaupt ist die Perspektive sehr mangelhaft. In den Landschaften ist bei einem hohen Augenpunkte die lineare Tiefenwirkung unklar; bei der Darstellung von Innenräumen wird die Illusion, durch ganz äusserliche Mittel, wie es die Quadrierung des Fussbodens ist, versucht. Bei der Einzelausführung geht man in der primitiven Konstruktion der Landschaft nicht über das hinaus, was z. B. in den Ratdolt'schen Ausgaben des «Fasciculus temporum» geboten worden war[439]: Den grössten Raum nimmt meistens die «Stadt» ein, und auch bei ihr ist die Detailausführung sehr gering, die einzelnen Häuser sind schematisch und abwechslungslos wiedergegeben; ebenso erscheint die Ausstattung der Innenräume ärmlich und kahl. Das Hauptgewicht bei diesen Bildern liegt in dem figürlichen Teile. Die Personen bewegen sich in diesem, nur mangelhaft gezeichneten, Raume mit grosser Freiheit und Natürlichkeit, wie sie kaum vorher in der Formschnittkunst erreicht worden ist. In der ganzen Anordnung macht sich, da alle kompositionellen Gesichtspunkte ausser Acht gelassen worden sind, eine grosse Mannigfaltigkeit und auch eine gewisse Willkür geltend, die sogar nicht vor der Ueberfüllung mit Figuren zurückschreckt. Im Massstabe passen sich die Figuren meistens dem Milieu an; doch kommen, wie wir schon oben bemerkten, in dieser Beziehung auch zahlreiche Verstösse gegen die Naturwahrheit vor. Die formale Durchbildung der einzelnen Personen ist sehr realistisch, schreckt nicht vor dem ausgesucht hässlichen zurück, besonders wenn es gilt die Physionomie des Erzfeindes, des Türken, zu charakterisieren. Die Figuren sind meist

---

[438] Vergl. S. 146.
[439] Vergl. S. 72.

kurz proportioniert, die Kenntnis der menschlichen Körperverhältnisse geht nie tiefer. Im allgemeinen sind die Gesichtstypen entweder in Vorderansicht oder im Dreiviertel-Profil aufgenommen, erscheinen, im Vergleich mit anderen Ulmer Formschnittdarstellungen, sehr breit, wie auch der Mund in die Länge gezogen ist; die Nase ist immer sehr spitz, der Ansatz derselben und der des oberen und unteren Augenlides sehr hart wiedergegeben; zahlreiche Gesichtsfalten verstärken noch das Charakteristische des Ausdrucks. Trotzdem herrscht in den Typen kein grosser Wechsel, sie wiederholen sich häufig. Auch die Gewandung bietet wenig Abwechslung. Sie besteht bei den, ausschliesslich in den Illustrationen vorkommenden, Männern fast durchweg aus einem bis an die Kniee reichenden Obergewande; Details sind nur selten angegeben. Das Gewand scheint meist aus einem schweren Stoffe zu bestehen, wie die plumpen gradlinigen Falten anzeigen sollen; sie wirken aber nie plastisch, sodass man den Eindruck erhält, dass es künstlich gelegte Stofflagen sind. Die «Türken» charakterisiert in den meisten Fällen ein Turban und ein Krummsäbel. — Auch die Technik steht im Vergleich mit anderen Arbeiten dieser Zeit auf einer niedrigen Stufe. Es werden zwar ziemlich viele Schraffierungsarten angewandt, auch sieht man ganze Flächen mit Linien oder Strichlagen überzogen, aber die Ausführung wirkt wenig fein, die Striche sind im Verhältnisse zu dem Massstabe zu dick. Die Skala der Schraffierungsarten geht mit mannigfachen Zwischenstufen von dem «Schwarz» der Formstockoberfläche bis zu dem «Weiss» des ausgesparten Papieres. Kompliziertere Methoden, wie z. B. die Kreuzschraffierung, kommen nicht vor; doch wird Rundschraffierung, wenn auch nicht immer glücklich und zuweilen am falschen Platze, häufiger angewendet. — Zum Schluss will ich noch erwähnen, dass die Formschnitte viel Aehnlichkeit mit den Illustrationen des 1491 bei Meydenbach in Mainz erschienenen «hortus sanitatis»[440] haben. Vielleicht sind beide Cyklen von demselben Künstler gefertigt.

Eine deutsche Uebersetzung von Caorsins Schilderung der Belagerung von Rhodos[441] ist vielleicht schon im 16. Jahrhundert erschienen. Dieses, im 8°-Format gedruckte, Buch gehört zu einer Gruppe von gering ausgestatteten Drucken, wie man sie, nachdem die, durch den gegenseitigen Wetteifer der Verleger und Künstler getriebene, aufsteigende Entwicklung ihren Höhepunkt erreicht hatte, in der Zeit des behaglichen Geniessens der errungenen Fortschritte herauszugeben sich begnügte. Unser Buch hat drei von demselben Stocke abgedruckte Formschnitte. Man sieht darauf ein rohes Bild, welches die Belagerung der Insel illustriert. In der verfehlten perspektivischen Darstellung, dem Missverhältnisse der Figuren erkennt man den minderwertigen Künstler. Manches, wie die ganze Auffassung des Vorgangs, besonders aber die Technik, die dicken Konturen, von denen die Schraffierungsstriche ausgehen, erinnert an niederländische Formschnitte. Das Buch selbst ist sicher in Deutschland, vielleicht in Strassburg gedruckt, wie schon der Dialekt der Textsprache zeigt.

Ebenfalls mit den Türkenkriegen beschäftigt sich die geschicht von der Türkey des Jörg von Nürnberg. Die erste Ausgabe, wohl die ohne Jahresangabe erschienene[442], hat nur ein einfaches, in Umrissen gezeichnetes Bild, den «Grosssultan», der ziemlich steif auf seinem Pferde sitzt. — In der Ausgabe vom Jahre 1500[443], die wahrscheinlich in Nürnberg erschien, findet man dasselbe Motiv. Diesmal treffen wir

[440] Hain 8944; vergl. S. 162.
[441] Copinger 1439.
[442] Hain 9879.
[443] Hain 9881.

aber auf einen vorzüglichen Formschnitt aus der Werkstatt Wohlgemuts, ungefähr von der Qualität der besseren Schatzbehalter-Illustrationen. Die Zeichnung ist sehr flott, besonders bei dem Pferde und der Landschaft. Der Kopf des Grosstürken ist wieder, ebenso wie das in der Schedel'schen Chronik (S. 256v)[444] von ihm vorkommende Porträt eine Nachbildung des «Johannes Palaeologus» auf der Medaille des Vittore Pisanello. Während der Entwurf wahrscheinlich von Wohlgemut selbst herrührt, wird die Formschnittausführung wohl Schülerhänden anvertraut gewesen sein. Sehr wirksam ist die langstrichige, mit den Konturen parallel verlaufende Schraffierung, wodurch bei den Nürnberger Produkten immer ausserordentlich tiefe Schattenwirkungen erzielt werden.

Endlich will ich noch unter diesen kleineren Büchern eine Ausgabe von Lirars Chronik erwähnen, die 1499 bei Kistler in Strassburg erschienen[445]. In ihr findet sich nur ein, zu dem Texte in keiner Beziehung stehendes, Titelblatt mit einem Formschnitte, der schon in einer, 1498 verlegten, Ausgabe von Brants «Varia Carmina»[446] vorkommt.

E. DIE KŒLNER CHRONIK.

Das Ereignis des Jahres 1499 auf dem Gebiete der Historienillustration war die von Johann Koelhoff verlegte Kölner Chronik[447]. Aber auch das ist freilich keine erfreuliche Erscheinung. Die Illustrationen derselben stehen bei einer teilweise trefflichen Ausführung schon unter dem Zeichen des Niederganges, der sich in dem Aufhören jeglichen Vorwärtsstrebens unter Ausnutzung des in den Zeiten des Fortschritts erreichten offenbart. Die Illustrationen der Kölner Fasciculusausgaben[448], der Sachsenchronik und auch teilweise Motive aus den französischen «Livres d'heures» mussten hier der mangelnden Fantasie des Illustrators aushelfen. Die ganze Anlage, die Anordnung der Formschnitte beruht auf der Nachahmung der Sachsenchronik; wir finden dieselbe Zusammenstellung von Porträtbildern, Wappen, Stadtansichten und historischen Darstellungen, welch' letztere aber numerisch gegenüber der Mainzer Chronik zugenommen haben. — Im Texte unserer Chronik giebt ein unbekannter Autor eine ausführliche Schilderung der Geschichte der Stadt Köln, indem er natürlich, wie fast alle Historiker des Mittelalters, mit «Adam und Eva» beginnt und dann nach einer kurzen Zusammenfassung der biblischen Erzählungen auf die sagenhafte Gründungsgeschichte der Stadt zu sprechen kommt. Er benützt zahlreiche Quellen, fast alles, bisher gedruckte und geschriebene, Material, das auf die Geschichte Kölns Bezug hat, wird berücksichtigt. Dieses musste natürlich, soweit es mit Bildern versehen war, auch anregend auf den tonangebenden Illustrator der Chronik einwirken, der überhaupt auf die Intentionen des Verfassers des Textes möglichst einzugehen suchte und wohl auch persönlich mit ihm in Verbindung stand, als die Abfassung des Textes noch nicht zum Abschluss gekommen war.

Die gemeinsamen Stilmerkmale der Holzschnitte deuten darauf hin, dass sie alle von Kölnern illustriert sind, was auch durch die zahlreichen authentischen Ansichten der Stadt weiterhin erhärtet werden dürfte. Einige trefflich durchgeführte Dekorationsleisten erinnern an ähnliche Ornamente der Kölnischen Bibel[449]. Besonders ist aber

---

[444] Vergl. S. 180, Anm. 418.
[445] Hain 4993.
[446] Hain 3732.
[447] Hain 4989.
[448] Vergl. S. 59 ff.; Stöcke der Ther Huernen'schen Ausgabe (Hain 6918) werden in der Kölner Chronik wieder verwendet.
[449] Hain 3141.

der Typus der Figuren durchaus kölnisch, die ausdruckslosen Frauenköpfe, denen erst durch die Haltung eine gewisse Anmut gegeben wird, und die charakteristisch aufgefassten Physionomien der Männer. Trotzdem ist der Eindruck, den die Illustrationen dem Beschauer machen kein einheitlicher. Nicht nur die Ausführung im Formschnitte, sondern auch die Entwürfe scheinen mehreren Künstlern anvertraut gewesen zu sein. Ich glaube bei letzteren drei Hände unterscheiden zu können. Einmal finden wir einen Künstler, der gern von den Illustrationen der Sachsenchronik Anregungen in sich aufnimmt, zuweilen sogar dieselben kopiert[450]. Seine Darstellungsweise ist oft sehr naiv. Seine perspektivischen Kenntnisse sind, wie man an den zahlreichen Landschaftsbildern erkennt, sehr gering, er steht in dieser Beziehung auf derselben Stufe, wie der Illustrator der «Opera» des Caorsin; er bildet auch mit besonderer Vorliebe die Figuren des Vordergrundes kleiner, wie die des Hintergrundes. Er liebt volle, normale Proportionen; seine Typen haben oft einen gutmütigen Ausdruck, ein breites Oval mit einer langen spitzen Nase und grossen weiten Augen. Das Haar bildet ziemlich lockere Parallelsträhnen; die langen Finger erscheinen meist steif und unbeweglich, die Gewandfalten bilden grosse Linienzüge. Die Bewegung der ganzen Figuren ist sehr unbeholfen. In der Formschnitttechnik ist er wenig fortgeschritten trotz einer ziemlich feinen Linienführung: Er vermeidet es überhaupt Schraffierung anzuwenden, über deren Handhabung er wenig Bescheid weiss, besonders wenn er im kleinen Massstabe dargestellte Objekte wiedergiebt. Sicherer ist er natürlich, wenn er über eine Vorlage verfügt, in welchen Fällen er eine feine, ziemlich langstrichige Schraffierung anwendet. — Der zweite Meister[451] hat plumpere Gestalten, kurze gedrungene Figuren. Ihre Bewegungen sind abgerundeter, wie bei den zuerst besprochenen Illustrationen, aber immer noch ziemlich unbeholfen. Der Künstler liebt lange Gewänder mit zackigen Falten. Teile der Landschaft, in der meist wenig Abwechslung herrscht, bedeckt er oft mit kleinen Strichen. Seine Konturen sind dick, während die kurzen Schraffierungsstriche, die von ihnen ausgehen, durch ihre regelmässige Feinheit abstechen. — Diese beiden übertrifft der dritte Meister[452], vielleicht der einzige, der eigentlich das Epitheton «Künstler» verdient, bei weitem durch seine künstlerischen Qualitäten. Auch er lehnt sich in einigen Fällen an Schöpfungen der Sachsenchronik an, aber auch dann kopiert er nie sklavisch. Seine, ziemlich gut proportionierten, Gestalten haben meist direkt auf den Schultern sitzende Köpfe. Letztere zeigen oft sehr realistisch aufgefasste, charakteristische Typen, besonders bei den älteren Männern, während die der Jünglinge und Frauen lieblichere Formen erkennen lassen. Bei der Wiedergabe der Kleider gewahrt man eine geschickte Beobachtungsweise, alles Kleinliche ist dabei vermieden. Die Art der Bewegungswiedergabe entspricht meist der Qualität der Formenbehandlung. Zuweilen zeigt sogar der Künstler ein augenscheinliches Talent für dramatische Gestaltung und psychologische Auffassung. Landschaft kommt in diesen Darstellungen nur selten vor; hierbei beweist aber unser Künstler die Fähigkeit, perspektivisch mehrere Gründe hintereinander darzustellen, wenigstens besser, wie die anderen an der Illustration der Chronik mitwirkenden Künstler. Dazu kommt eine vollendete Technik: Er beherrscht sämtliche Schraffierungsarten, gerade und runde, Strich-, Punkt- und auch Kreuzschraffierung. Er weiss jede Manier am richtigen Orte anzubringen und sinngemäss abzustufen. Seine Illustrationen wirken im allgemeinen ziemlich farbig, da er

---

[450] Von ihm sind die Darstellungen S. 6, 7v, 12, 30, 114, 186v, 223, 240, 275, 295 und die meisten Porträtbrustbilder.

[451] Vergl. S. 16, 24, 31, 49, 53b, 57, 98 und 112a.

[452] Vergl. S. 1, 33, 41, 58, 61v, 88v, 149, 173v, 181 und die Brustbilder S. 164c und 171v.

es liebt, ganze Flächen mit parallelen Linienschichten zu bedecken. — Neben diesen drei Künstlern, die die Entwürfe ausgeführt haben, waren noch mehrere andere bei der Uebertragung derselben auf den Formstock thätig. Das merkt man besonders bei den Brustbildern, bei denen die Zahl der verschiedenen Typen noch viel beschränkter ist, wie bei den ähnlichen Porträtholzschnitten der «Sachsenchronik». Für alle Kaiser, Könige, Päpste, Bischöfe ist nur je ein Entwurf gemacht worden, der immer wieder dort erscheint, wo irgend eine historische Persönlichkeit derselben Würde erwähnt wird. Da man nun auf einem Druckbogen nicht mehr wie einmal denselben Formstock abdrucken konnte, fertigte man nach demselben Entwurfe mehrere, unter ein-



a) S. 26 v. b) S. 43 b. c) S. 45.

d) S. 48 v a. e) S. 48 v b. f) S. 54 v b.

Abb. XXIV. Kölner Chronik, Köln 1499.

ander fast vollkommen übereinstimmende, Formstöcke an. Eine Clichierung, die in diesem Falle wohl am meisten angebracht gewesen wäre, hat nicht stattgefunden, wie man aus den geringfügigen Abweichungen dieser Formstöcke erkennt. Haben doch einige dieser Typen fünf, eine, mit dem «Kaiser», sogar sechs Nuancen aufzuweisen (vgl. Abb. XXIV). Das ganze Verfahren zeigt, auf welche Stufe schon die Historienillustration in der Kölner Chronik herabgesunken ist. Es ist hier nicht einmal mehr das Bestreben vorhanden, beim Beschauer, den Schein zu erwecken, als ob die dargestellten Persönlichkeiten Porträtähnlichkeit hätten. In ganz äusserlicher Weise ist das Illustrationsverfahren der Sachsenchronik nachgeahmt worden, indem man das Buch mit einer möglichst grossen Anzahl von Formschnitten zu füllen suchte, wobei,

wohl um die Kosten der Ausstattung auf ein Mindestmass herabzusetzen, die Zahl der Entwürfe möglichst beschränkt wurde.

F. DER SCHWABENKRIEG.

Nicht gerne möchte ich mit diesen, fabrikmässig hergestellten, Formschnittfolgen, die weder den sachlichen Forderungen der Historienillustration Genüge thun, noch auch vom ästhetischen Standpunkte aus höher einzuschätzen sind, meine Betrachtung der deutschen Bücherillustration im 15. Jahrhundert schliessen. Ich bin daher froh, noch einige Worte über ein Buch sagen zu können, das ein erfreulicheres Bild von den Bestrebungen, die die Historienillustration am Ende des 15. Jahrhunderts verfolgte, zu geben im Stande ist. Im Jahre 1500 erschien in Surse im Ergau ein Gedicht, das die glänzenden Siege verherrlicht, die die Eidgenossen ein Jahr vorher über den, mit Kaiser Maximilian verbündeten, «Schwäbischen Bund» erfochten hatten. Diese «Chronik des schwäbischen Krieges»[453] ist von dem Luzerner Stadtschreiber Nikolaus Schradin verfasst, der offenbar als Augenzeuge die meisten der von ihm erzählten Ereignisse miterlebt hatte. Die Thatsache, dass die Darstellung von der Erzählung von Wundergeschichten, Visionen, Himmelserscheinungen, von dem Auftreten merkwürdiger Tiere, nicht ganz frei ist, ist ein Beweis dafür, wie leicht noch in jener Zeit die Menschen Sagenbildungen zugänglich waren, wie rasch diese entstanden und verbreitet worden sind; so haben für diese Periode selbst Berichte von Zeitgenossen nur bedingten historischen Wert. Und ebenso geht es mit den Illustrationen, die teilweise wohl auch auf Skizzen von Augenzeugen basieren. Jedenfalls ist in ihnen eine möglichst grosse Authenticität erstrebt. Sie schildern die wichtigsten Ereignisse des Krieges und der darauf folgenden Friedensverhandlungen unter peinlicher Berücksichtigung der Textschilderungen. Bei dem Versuche, der Wirklichkeit auch in den Bildern möglichst nahe zu kommen, ist natürlicher Weise eine Wiederholung derselben Formschnitte nur in den wenigen Fällen möglich, in denen gleichartige Situationen in derselben Oertlichkeit geschildert werden. — Die Formschnitte dürften alle von einer Hand sein, wenn auch das auf der ersten Seite befindliche Bild, mit seinen langen Figuren, der steifen Faltenbehandlung und einer verhältnismässig harten Schraffierungsmanier, einen etwas abweichenden Stil aufweist. Abgesehen von dieser einen Ausnahme, die aber auch nicht sehr hervorstechend ist, sind die Formschnitte mit einer vollendeten technischen Sicherheit ausgeführt, wie wir sie sonst nur bei Strassburger Formschnitten des ausgehenden Jahrhunderts finden. Es ist auch anzunehmen, dass die Entwürfe von einem Strassburger Künstler ausgeführt wurden, der nur in der Befreiung von der Schongauer'schen Typik und in der Individualisierung der einzelnen von ihm dargestellten Gestalten weiter wie die meisten seiner Kollegen gegangen ist. Seine Gesichtstypen sind oft äusserst charakteristisch, wenn sie auch gewisse Dinge, wie das längliche Oval, grossgeöffnete Augen, hochgeschwungene Brauen, eine hartansetzende, spitze Nase und die scharf hervortretenden Mundwinkel gemeinsam haben. Auf eine plastische Modellierung der Gesichtspartien, wie wir sie bei den Formschnitten der Schedel'schen Chronik beobachten konnten, musste man, bei dem kleinen Massstabe der Figuren, verzichten. Mit desto grösserer Sorgfalt ist die Schraffierung an den übrigen Körperteilen durchgeführt: Die feinen Strichlagen, die an den dunkelst beleuchteten Stellen in das Schwarz übergehen, erinnern deutlich an die Kupferstichtechnik. Kreuzschraffierung wird ebenso, wie runde Strichschraffierung, zuweilen angewendet; letztere beschränkt

[453] Hain 14526.



sich freilich meist auf die Strichelung der in der nächsten Nähe der Konturen befindlichen Schattenpartien, wodurch schon der Eindruck runder Körperbildungen vollkommen erreicht wird. Im allgemeinen sucht man die Schraffierung bei den Figuren zu beschränken, sie möglichst weiss zu lassen, sodass sie sich scheinbar hellbeleuchtet plastisch von dem dunklen Hintergrunde abheben. Am stärksten ist die Schattenwirkung bei den Gewändern; tiefe Faltenthäler und die Augen derselben werden durch kurze Schraffierungsstriche angedeutet. Die Trachten selbst entsprechen natürlich der herrschenden Mode, sie sind mit Sorgfalt beobachtet und, soweit es die thatsächlichen Verhältnisse erlaubten, mannigfachen Modulationen unterworfen. Am wenigsten glücklich in den Kompositionen ist die Wiedergabe der Bewegung der Figuren; die haltlose Fixierung transitorische Momente wirkt störend. Das beste an den Illustrationen der Chronik ist die Landschaft, die in ihrer vornehmen Auffassungsweise einzig in der Geschichte des Formschnitts des 15. Jahrhunderts dasteht. Die Auswahl pittoresker Punkte menschlicher Ansiedlung in ihrer Verbindung mit der einfachen Natur bezeugt ein klares Verständnis für die Schönheit der heimatlichen Alpenlandschaft. Manches, wie es in seiner anspruchslosen Art, ohne irgend welche eklektische Kompositionsrücksichten, gewissermassen aus der Natur herausgeschnitten ist, scheint schon wie eine Vorahnung der entzückenden Arbeiten jener grossen deutschen Kupferstecher des 16. Jahrhunderts, die gerade in der Wiedergabe der intimen Reize der freien Natur das vornehmste Objekt graphischer Kunst gefunden zu haben glaubten. Bedeutsam sind bei unseren Landschaftsbildern die erfolgreichen Versuche in der perspektivischen Vertiefung des Raumes, indem durch die Darstellung zahlreicher hintereinanderliegender Gründe sogar zuweilen der Eindruck einer atmosphärischen Luftperspektive hervorgerufen wird. Die Landschaft gewinnt schon allmählig das Uebergewicht über alles andere. Zum ersten Male kommt hier in einem Werke der Formschneidekunst die ganze überwältigende Grösse der Natur zur Darstellung, indem nicht nur die Figuren jetzt in ein vollkommen richtiges Verhältnis zu ihr, ihrem Milieu, gebracht, sondern zum Teil auch, infolge der Höherlegung des Augenpunktes, fast zur Staffage herabgedrückt werden. Als weiterer Beweis für die fortgeschrittene Beobachtungsweise unseres Künstlers möge auch die Thatsache dienen, dass auf einigen Bildern die Wolken wiedergegeben wurden, freilich nur dann, wenn sie durch die Schilderung am Himmel sich abspielender Vorgänge im besonderen Masse das Augenmerk des Beschauers auf sich ziehen mussten; im sonstigen liegt der Horizont meist so hoch, dass sie nicht weiter in Betracht kommen. — Die Gesamtkomposition der Bilder ist ziemlich regellos; man hat, wie gesagt, den Eindruck, dass die Ereignisse von einem Augenzeugen so künstlerisch und unkünstlerisch wiedergegeben wurden, wie sie sich thatsächlich zugetragen haben. Das giebt aber den Darstellungen das Unmittelbare, Lebensfrische und zugleich Historische, wenn sich auch sicher der Künstler, in weiser Erkenntnis des bildlich Darstellbaren, gewisse Beschränkungen, z. B. in der Zahl der an einer Handlung beteiligten Personen, auferlegt hat. — So ist in diesem Buche in der Historienillustration eine Stufe der Vollendung erreicht, die kaum überschritten werden konnte. Ein Formschneider illustriert ohne Anlehnung an fremde Vorbilder einen Text derartig, dass er ihn wirklich veranschaulicht, fast ergänzt. Er thut das bei einer vollkommenen Beherrschung des Technischen, sodass seine Bilder auch klar und lebenswahr wirken können, er erreicht dieses Ziel mit eigenen Mitteln, ohne auf nachträgliche Illumination seiner Formschnitte angewiesen zu sein. Sein Bild wirkt ausserdem aber auch ästhetisch, dank des auswählenden Geschmacks des Künstlers, der sich besonders in der reizvollen Gestaltung der Landschaft bethätigt.

Eines der Hauptereignisse des Schwabenkrieges, die Schlacht bei Dornach illustriert ein aus drei Holzschnitten zusammengesetztes Einzelblatt[454] von sehr grossen Dimensionen. In der technischen Ausführung ist das Blatt den eben besprochenen Illustrationen nicht unähnlich. Auch die Situation, in der der Kampf im Bilde wiedergegeben ist, entspricht einer Formschnittschilderung jener Schlacht in Schradins Buch. Es wäre verfehlt aus dieser Uebereinstimmung mehr zu schliessen, als dass in beiden der Versuch gemacht ist, der Wirklichkeit entsprechend einen bedeutsamen Moment der Schlacht festzuhalten. Natürlich ist die Schilderung des Einzelblattes, dem grösseren Massstabe entsprechend, viel genauer, sie zeigt den Kampf mit allen Details, wobei eine nicht zu verkennende Neigung des ausführenden Künstlers zur Kleinmalerei und zum Einflechten von Einzelszenen zu Tage tritt. Auch zeigt er ein besonders feines Verständnis für die Schönheiten der Landschaft, eine geschmackvolle Auswahl des Pittoresken, in der ich schon den Einfluss Dürer'scher Arbeiten zu erkennen glaube. Ebenso offenbart sich eine bedeutende Geschicklichkeit in der Lösung perspektivischer Probleme. Im Figürlichen herrscht eine grosse Mannigfaltigkeit, wobei freilich in der Bildung des Gesichtes ein Haupttypus vorherrscht: Durchgehend finden wir ein fast kreisrundes Oval mit vorstehendem Untergesichte, kleine Augen mit Ober- und Unterlidansatz, eine gerade Nase mit einem zapfenförmigen Ansatze an der Spitze, an dem Munde T-förmig gestaltete Winkel und — ähnlich wie auch bei den Bäumen der Landschaft — durch die Aussparung der höchstbeleuchteten Stellen sehr licht wirkende Haare. Die Gewandung besteht meistens aus Rüstungen, die mit grosser Bravour wiedergegeben sind. Die Art der Schraffierung zeigt eine spielende Ueberwindung aller Schwierigkeiten und grösste Vollendung. Der Formschnitt ist wohl schon im 16. Jahrhundert entstanden. Sein Verfertiger scheint mir ein Baseler Künstler gewesen zu sein, der schon unter Dürers Einfluss stand.

Eine andere Episode des, für das Schicksal der Eidgenossen so bedeutsamen, Schwabenkrieges, den von den kaiserlichen Truppen gemachten Versuch, über den Bodensee in das Schweizer Gebiet einzudringen, illustriert der berühmte aus sechs Teilen zusammengesetzte Kupferstich des Meisters P. W.[455], der wahrscheinlich auch im Anfange des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Er steht in gar keinem Zusammenhange mit dem entsprechenden Formschnitte der Chronik; er giebt ein viel übersichtlicheres und genaueres Bild von den betreffenden Ereignissen. Der Meister P. W., der die Vorgänge mit vielen Einzelheiten schildert, ist offenbar Augenzeuge derselben gewesen, und zwar muss er sich einen sehr hoch gelegenen Beobachtungspunkt gewählt haben, damit er über das ganze Gebiet des Bodensees einen Ueberblick gewinnen konnte.

II. NIEDERLANDE.

Unter den niederländischen illustrierten Historienbüchern ist allein die im Jahre 1497 bei Rolant van den Dorp in Antwerpen erschienene «Chronik von Brabant»[456], als dieser Gruppe zugehörig, hier zu betrachten. Die allgemeine Anlage der Illustrationen hat am meisten Aehnlichkeit mit der zuerst in der Sachsenchronik zur Anwendung gebrachten Methode; wir bemerken wieder die Verwendung von zahl-

---

[454] Schreiber, W. L., Manuel de l'amateur de la gravure sur bois au XVe siècle. Berlin 1891 f. 8°. Nr. 1951.

[455] Passavant, Le Peintre-Graveur, II, S. 159; Lehrs, M., Die ältesten deutschen Spielkarten des königlichen Kupferstichkabinetts in Dresden. Dresden. Fo. S. 26 f.

[456] Hain 5004.

reichen, im Formate divergierenden, Formschnitten, Wappen, Stammbäumen, Einzelfiguren und historischen Darstellungen. Formal und technisch basieren diese Illustrationen auf den Prinzipien niederländischer Formschnittkunst, wie sie besonders in den unserer zweiten Gruppe zugewiesenen Historienbüchern zum Ausdruck gekommen sind. Die Stammbäume haben in ihrem Schema eine gewisse Verwandtschaft mit den im «Fasciculus temporum» vorkommenden. Bemerkenswert sind besonders die grossen ausziehbaren Tafeln mit Geschlechtsbäumen der Könige von Frankreich und der Herzöge von Brabant. In Kreisen sind, ähnlich wie im «Rudimentum noviciorum», Brustbilder medaillonartig in verschiedenen Grössen eingezeichnet. Zuweilen sind auch, bei besonders bedeutenden Persönlichkeiten, ganze Figuren in den Stammbaum eingegliedert. Die Wappen, die meist mit den Stammbäumen verbunden werden, sind prächtig wiedergegeben. Auch hier greift man, wie bei den Illustrationen der Sachsenchronik, zu Kunstgriffen, um dieselben Wappen in verschiedene Formstöcke einschieben[457] zu können.

Von den Bildern einzelner historischer Persönlichkeiten sind zunächst einige ganzfigurige Gestalten zu erwähnen, die in ihrer sehr primitiven Ausführung, in rechteckige Rahmen eingeschlossen, noch an die ältesten Spielkarten erinnern. Technisch und in der Auffassung sind sie übrigens sehr verschiedenartig; zwei Künstler müssen mindestens an ihrer Ausführung thätig gewesen sein. Bei einem Teile dieser Formschnitte hat der Künstler, freilich ohne Erfolg, versucht, nach einem bei niederländischen Produkten der graphischen Künste oft angewandten Verfahren, durch Schwarz-Weiss-Musterung des Fussbodens eine perspektivische Tiefenwirkung zu erzielen[458]. Auf dieser Unterlage stehen zunächst einige brabantische Nationalheilige, alle in ruhiger, aufrechter Stellung, meist mit ihren Attributen in den Händen dargestellt. Die Zeichnung der Typen ist sehr primitiv, es fehlt jede schärfere Charakteristik. In einfacher Weise, aber ziemlich den natürlichen Verhältnissen entsprechend, sind Nase, Mund, alle in sehr kleinen Verhältnissen, in dem länglichen Rundovale angegeben, das von den, in regelmässig flachgewellten Strähnen herabgleitenden, Haaren eingerahmt wird. Die Falten der, wenig detailliert ausgeführten, Gewänder sind meistens gerade und streng, erscheinen wie künstlich gelegt. Ebenso sind die Hände noch fest geschlossen. Unbeholfen, wie die Zeichnung, ist auch die Technik: Die Schraffierungsstriche verlaufen meist keilförmig in die Konturlinien, eine fast nur in den Niederlanden angewandte Manier, durch die es möglich ist, auch mit geringen Mitteln den Effekt der Körperrundung zu erreichen. Gotische Umrahmungen (S. 7 und 10 v) oder ein teppichartig ornamentierter Hintergrund vervollständigen den streng mittelalterlichen Eindruck dieser Formschnitte. Auch dort, wo diese Figuren ins Freie zu treten scheinen, fällt die unbeholfene, schematische Art auf, mit der die Pflanzen und Häuser wiedergegeben werden[459]. Sie sind nur schwache Nachbildungen von Heiligenbildern der gleichzeitigen Monumentalmalerei, speziell, wie es scheint, der Memling'schen Schule. Zwei von diesen Formschnitten fallen ganz aus der Reihe der übrigen Illustrationen heraus, die Stöcke derselben scheinen ursprünglich einem anderen Zwecke gedient zu haben. Es ist auf Seite 23 v der in kleineren Verhältnissen gehaltene **St. Gommar**, der einen, mit einfachen schwarz-weissen Pflanzenornament geschmückten Rahmen hat, der mit den Einfassungen einiger florentiner Formschnitte eine gewisse Aehnlichkeit hat, und ausserdem der merkwürdige Formschnitt auf

---

457 Vergl. S. 5 und 5 v.

458 **St. Gertrude** (S. 7), **St. Pharelt** (S. 10 v), **St. Geden** (S. 14 v), **St. Landraden** (S. 16 v), **St. Marten** (S. 28).

459 **St. Amelberghen** S. 9, **St. Gobben** S. 10 und «das Martyrium der **St. Marie**».

Seite 34, St. Yden bezeichnet. Hier ist die Farbenverteilung umgekehrt, wie bei den meisten niederländischen Formschnitten, indem der grösste Teil der Figur schwarz gehalten ist, und nur die Innenkonturen und die, von den Konturen ausgehenden, fransenartigen Schraffierungsstriche weiss ausgespart sind; es hat fast den Anschein, als wäre der Verfertiger dieses Bildes auf den unglücklichen Gedanken verfallen, die Schrotmanier durch die Formschnitttechnik nachzuahmen. Erfreulicher, wie die bisher erwähnten Formschnitte, ist eine Gruppe von Einzelfiguren, die sich durch eine grössere Auffassung, flottere, langstrichige Schraffierung, charakteristische Gesichtsbildung und freiere Gewandbehandlung auszeichnen[460]; der Boden ist in diesen Formschnitten schwarz gelassen, abgesehen von einigen ganz typischen Pflanzenbildungen, die ausgespart sind. Zu dieser Gruppe gehört auch das herrliche Druckerzeichen mit dem blasenden «Roland» und seinem geschmackvollen Pflanzenrahmen. — Die historischen Darstellungen beginnen erst in dem zweiten Bande der Chronik; es sind meist Kampfszenen, die in dem figürlichen Teile sehr roh und steif, in der Ausbildung der Landschaft wenig abwechslungsreich erscheinen. Ihre technische Ausführung weist darauf hin, dass sie von demselben Künstler gefertigt sind, der die zuletzt besprochenen Einzelfiguren entworfen hat. In der Erfindung zeigt er hierbei wenig Selbständigkeit. In den meisten Fällen lehnt er sich mehr oder wenig sklavisch an andere Arbeiten an. So ist die auf Seite 92v befindliche Darstellung eine rohe gegenseitige Kopie eines Formschnittes, der Seite 30 der, in Haarlem erschienenen, Lefèvre-Ausgabe ziert[461]. Andere Formschnitte ahmen Illustrationen der in Gouda verlegten historie hertoghe godevaerts van boloen[462] nach. So entsprechen die auf Seite 168 und 112 sich findenden Schlachtenszenen Illustrationen, die auf Seite 13 und 19v des Goudenser Buches verwendet sind. Ebenso sind die Krönungsbilder (S. 74 und 83) mit den entsprechenden Darstellungen in jenem Buche verwandt. Aber auch, abgesehen von den genannten Formschnitten, in denen ein direktes Abhängigkeitsverhältnis nachzuweisen ist, ist bei den übrigen Darstellungen, sowohl den Kampfszenen, wie auch bei den im geschlossenen Raume sich abspielenden «Beratungen», in dem immer wiederkehrenden Schema der Anordnung, in der Art der Komposition eine Anlehnung an die Formschnitte der Kreuzzugsgeschichte zu konstatieren. — Was die Einzelausführung betrifft, so stehen die Formschnitte der Chronik sogar unter dem Niveau dieser Vorlage. Die Zeichnung entbehrt, besonders in Bezug auf die Verkürzung, jeder Sicherheit, und auch die Art der Modellierung erscheint viel härter und trockener, wie in den Goudenser Formschnitten. — Im grossen und ganzen stehen diese Illustrationen, ihrer Qualität nach, nicht über den Formschnitten der «Kölner Chronik», mit denen sie überhaupt durch ihre unselbständige Konzeption und ihre wenig ästhetische Gesamterscheinung viele Berührungspunkte aufweisen. Beide stehen unter dem Zeichen des Niedergangs, der nach einer Periode des glänzenden Aufschwungs infolge der Lässigkeit der Verleger rasch eintreten musste, nachdem man erst kurz vorher die Konkurrenz der Miniaturen fast gänzlich verdrängt hatte.

---

[460] Vergl. St. Aernout S. 15v, St. Wignen Sprecht S. 25va, St. Wonedulphus S. 25vb, Herzog Braban mit seinem Wappenschild S. 61, Karolus magnus S. 77, Herzog Jane von Brabant und seine Frau S. 128 und Herzog Anton S. 170.

[461] Hain 5526; vergl. S. 139 f.

[462] Campbell 968; vergl. S. 140 f.

III. ITALIEN.

A. VENEDIG.

Die im letzten Decenium des 15. Jahrhunderts erschienenen italienischen Formschnitte lassen sich ebensowenig in unsere Gruppenbildung einreihen, wie die schon besprochenen Illustrationen des «Supplementum chronicarum»[463]. Wenn ich ihnen in meinen Betrachtungen diese Stelle anweise, so geschieht das aus der Erwägung heraus, dass es sich hier um Werke der Vollendung handelt, nicht mehr um solche eines in der Entwicklung begriffenen Ideales. Ich bin mir aber vollkommen bewusst, dass man bei der Beurteilung der italienischen Formschnitte von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen muss, wie es die bisher hier massgebenden gewesen sind, und dass man sie nicht in ein Schema einzwängen darf, das nur für deutsche und französische Kunstwerke geschaffen wurde. Bei den italienischen Formschnittillustrationen spielt eben unsere zweite Gruppe nur eine geringe Rolle. Die Bedeutung, die die Miniaturen als Vorlagen der Formschnitte in den nordischen Illustrationswerken haben, tritt hier ganz in den Hintergrund. Jene italienischen Illustrationen verdanken ihre formale Gestaltung meistens den selbständigen Entwürfen der Formschneider oder Werkstattvorstände, und selbst dort, wo Anlehnungen an andere Kunstwerke versucht werden, darf man, wenigstens so weit die venezianischen und die künstlerisch davon abhängigen Schulen in Betracht kommen, die Vorlage nicht auf dem Gebiete der Malerei, sondern unter den plastischen Kunstwerken suchen[464]. So beobachten wir bei der italienischen Illustrationskunst im grossen und ganzen eine langsame, aber spontane und ununterbrochene, Entwicklung, die sich sehr von dem teilweise ruckweisen Fortschreiten in der deutschen, niederländischen und französischen Formschneidekunst unterscheidet. Der Nachteil, den das Fehlen jeder zeichnerischen Vorlage mit sich brachte, machte sich besonders in Venedig in einer wenig entwickelten Technik geltend, die fast von jeglicher Schraffierung absehen musste. Die Vorzüge der italienischen Formschnitte, gegenüber den deutschen, liegen in einer durchweg künstlerischen Auffassungsweise, die bei dem hochentwickelten Schönheitssinne des italienischen Renaissancemenschen als etwas ganz selbstverständliches, in jedem Kunstwerke unentbehrliches, angesehen wurde. Daher kommt auch die vorherrschende Entwicklung des, rein ästhetischen Zwecken dienenden, «dekorativen» Elementes, das oft die «instruktiven» Bestandteile der eigentlichen Historienillustration desto leichter verdrängen konnte, als die Künstler wohl selbst ihre Schwäche in der Ausbildung des Figürlichen erkannt haben mögen.

Von venezianischen Büchern haben die 1491 bei Rigatius erschienenen «Vitae» des Plutarch[465] auch auf der ersten Seite jedes Bandes eine jener herrlichen Renaissance-Einrahmungen, aus denen sich dann im 16. Jahrhundert das eigentliche Titelblatt entwickelt hat. Das Schema derselben ist im grossen und ganzen dasselbe, wie bei dem, bereits besprochenen, 1492 erschienenen «Supplementum Chronicarum»[466]. Nur zwei Formschnitte, die neben dem Reichtum der dekorativen Pracht ganz in den Hintergrund treten, dienen illustrativen Zwecken: Das ist einmal auf der ersten Seite jener, als **Cimon** bezeichnete, Ritter, der mit echt quattrocentesker Grandezza einherreitet. Abgesehen von einigen, allenfalls antiken, Dekorationsmotiven

---

[463] Hain 2807 ff.; vergl. S. 83 ff.
[464] Vergl. S. 88 f. und S. 157.
[465] Hain 13129.
[466] Hain 2809; vergl. S. 88 f.

auf der Satteldecke seines Pferdes ist natürlich an diesem Bilde nichts griechisches; man könnte eher bei jenem barhäuptigen Ritter mit dem erhobenen Feldherrnstabe an einen italienischen Condottiere denken, zumal, trotz des kleinen Massstabes, eine Verwandtschaft mit dem «Gattamelata» des Donatello nicht zu verkennen ist. Am Anfange des zweiten Bandes sehen wir den «Kampf des Theseus mit dem Minotaurus», der als Centaur dargestellt ist. Auch dieses Bild scheint von einer plastischen Vorlage, wahrscheinlich von einem antiken Relief, beeinflusst zu sein; jedenfalls ist die Aehnlichkeit mit Metopen von der Südseite des Parthenon[467], die unmittelbar wohl kaum eingewirkt haben können, eine ganz auffallende. Natürlich hat der Künstler hierbei nicht genau kopiert, er sah auch die Antike mit dem Auge des Quattrocentisten: Eine gewisse gespreizte Stellung, der fantastische Kopfputz . . . das sind Dinge, die ganz dem Geiste der Frührenaissance-Menschen entsprechen. Und wenn Lippmann mit Recht behauptet[468] «die Attitüde und Auffassung des kämpfenden Paares gemahnt einigermassen an Antonio Pollaiuolo in seinen bekannten Kupferstichen», so ist die Erklärung für diese Thatsache darin zu suchen, dass beide Künstler die Antike durch die Brille des Renaissance-Menschen ansahen . . . . und das Ergebnis war in beiden Fällen ein ähnliches. Die stilistische Analyse erlaubt mir, diese beiden Holzschnitte einem Monogrammisten «F» zuzuweisen, von dessen bezeichneten Arbeiten wir gleich sprechen werden[469]. — Die zweite illustrierte Ausgabe dieses «Plutarchs» vom Jahre 1496[470] hat dieselben Umrahmungen, aber nur den zuletzt genannten Illustrationsformschnitt.

Eine lateinische Uebersetzung des «Herodot», die 1494 verlegt wurde[471], hat nur einen entzückenden, grösstenteils auf Schwarz gestimmten Rahmen, dessen technische Feinheit und ornamentalen Reiz am besten vom Duc de Rivoli gewürdigt worden ist[472]. In diesen Rahmen ist oben und unten eine Vignette mit figürlichen Darstellungen eingelassen worden: In der oberen sieht man «Herodot» selbst am Schreibtische sitzend, in der unteren, wenn man Rivoli's Vermutung[473] Glauben schenken darf, Clio einigen olympischen Kämpfern die Geschichte vergangener Zeiten erzählend. Der Stil dieses Formschnittes scheint darauf hinzuweisen, dass er aus der Werkstatt des Meisters ·b· der Mallermi-Bibel[474] stammt.

Die italienische Uebersetzung des Decaden des Livius ist das einzige italienische Historienbuch des 15. Jahrhunderts, dessen Text in ähnlich ausgiebiger Weise durch Formschnitte illustriert wurde, wie die gleichzeitigen Bilder-Bibeln. Die Zahl der Formschnitte dieses Buches ist sehr gross; bei der ersten Ausgabe vom Jahre 1493[475] sind es 423, bei dem, zwei Jahre später erschienenen, lateinischen Texte[476] 174. Viele von ihnen sind von grosser Feinheit der Ausführung; Beherrschung der Proportionen, kompositionelles Geschick haben die Verfertiger derselben mit den meisten italienischen Illusratoren gemein. Auch fehlt diesen nicht die Kenntnis des Stoffes; sie verstanden es, sich in den Inhalt des Textes zu vertiefen und ihn dann in gefälliger, lebendiger Weise im Bilde festzuhalten. Hinter den deutschen Formschnitten der-

---

[467] Vergl. besonders eine Platte im Britischen Museum: Michaëlis, A., Der Parthenon. Leipzig 1870. Atlas 4°. Tafel 3, Nr. VII.
[468] Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen V. Lippmann, Fr., Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert. S. 182.
[469] Vergl. S. 199 f.
[470] Hain 13130.
[471] Hain 8472.
[472] Vergl. Rivoli, Duc De, Bibliographie des livres à figures vénétiens. Paris 1892. 8°. S. 141 f.
[473] a. a. O. S. 142.
[474] Vergl. S. 85 f.
[475] Hain 10149.
[476] Hain 10141.

selben Periode stehen diese Illustrationen insofern zurück, als ihnen durch den Mangel fast jeder Schraffierung die plastische Wirkung vollkommen abgeht. Ausserdem wird die Uebersichtlichkeit der Bilder noch durch den Umstand vermindert — und das ist für den venezianischen Formschnitt im Gegensatze zu dem florentinischen besonders charakteristisch —, dass fast alle Linien, sowohl Konturen, wie Innenzeichnung, eine gleiche Stärke haben; eine gewisse Farblosigkeit nimmt uns die Freude an dieser feinen Filigranarbeit. In den meisten Fällen ist daher auch eine nachträgliche Kolorierung dieser Formschnitte unentbehrlich gewesen. Das erfreulichste an dem Buche sind zweifellos die Titelblätter. Diese haben dieselbe Umrahmung, wie die Mallermi-Bibel vom Jahre 1490[477], die in sich alle Reize der Frührenaissance-Ornamentik vereinigt. In ihrer Mitte findet man bei der ersten Decade ein wildes «Schlachtenbild», welches, in den Einzelheiten ziemlich hart und steif ausgeführt, hinter ähnlichen französischen Kompositionen bedeutend zurücksteht. Die meisten der zahlreichen kleinen Illustrationen, die in den Druck eingestreut sind, wurden eigens für den Text angefertigt. Die Formgewandtheit der Künstler weiss auch allen Anforderungen, die der Inhalt des Textes an sie stellt, mit Leichtigkeit gerecht zu werden: Alle Situationen, alle Stellungen und Lagen vermögen sie mit genügender Ausdrucksfähigkeit wiederzugeben; und wenn auch hie und da Verstösse gegen die Perspektive vorkommen, so geht das doch nie so weit, dass auch nur der oberflächliche Betrachter über den Gegenstand der Darstellungen im Unklaren gelassen werden könnte. — Im allgemeinen ist bei der Auswahl der zu illustrierenden Szenen ruhigen Handlungen mit wenigen Figuren der Vorzug gegeben. Dabei ist die Anwendung einer klaren, symmetrischen Kompositionsweise geeignet, den ornamentalen Reiz dieser Schöpfungen bedeutend zu heben. Eine feinere Durchbildung der Einzelheiten, eine ausführliche Charakteristik der Typen ist natürlich bei dem kleinen Massstabe vollkommen ausgeschlossen: Die Gesicht- und Gewandzeichnung ist fast immer gleichartig. Nur durch verschiedenartige Gruppierung, Stellung und Bewegung der Figuren ist eine genügende Abwechslung geschaffen; auch sind, mangels anderer Ausdrucksmittel, die Stimmungen und Intentionen der handelnden Personen durch die Bewegung der Arme ausreichend gekennzeichnet worden. Die Landschaft ist in ausserordentlich primitiver Weise angedeutet, Bäume und Pflanzen findet man nur wenig, auch die Häuser zeigen oft noch ganz einfache Formen, ähnlich, wie in den ersten Ausgaben des «Supplementum Chronicarum»; oft ist, infolge des Fehlens einer anderen Charakterisierung der Landschaft, die Erde nur in einfacher Weise zur Ausfüllung mit einer Art kurzstrichiger Schraffierung überdeckt worden. Grösseres Gewicht ist dagegen darauf verwendet worden, dass die Linien des Horizontes zu der Art der Figuren-Kompositionen in richtigem Einklange stehen; meistens ist auch hier die Anordnung eine symmetrische. Eine Tiefenwirkung ist in der Landschaft nur selten erreicht und selbst in diesen wenigen Fällen nur dadurch, dass man die in grösserer Entfernung stehenden Figuren kleiner gezeichnet hat.

Diese Formschnitte sind von zwei Künstlern entworfen worden, die die Mehrzahl von jenen kleinen Arbeiten mit ihren Signaturen bezeichnet haben: Wir finden auf einer grossen Anzahl derselben das Zeichen «F», auf anderen das bekannte · b · des Mallermibibel-Illustrators. Der Duc de Rivoli[478] weist mit Recht darauf hin, dass die mit ·b· signierten Vignetten, sowie die im selben Formate (50 : 78) gehaltenen schon in der Mallermi-Bibel[479] verwendet wurden, während die mit «F» bezeichneten,

[477] Hain 3156.
[478] a. a. O. S. 132.
[479] Hain 3156.

die ein grösseres Format haben, und die übrigen in Grösse und Stil mit ihnen übereinstimmenden eigens für die Illustrierung der Liviusausgabe hergestellt wurden. Die Zahl der letzteren überwiegt; nur am Anfang der dritten Decade findet sich eine grössere Anzahl von Mallermibibel-Vignetten. Wie sehr es hierbei dem Verleger an historischen Sinn gefehlt hat, beweist der Umstand, dass er an einigen Stellen noch die alten biblischen Beischriften z. B. Joseph, David etc. stehen liess; bei anderen hat er sie freilich auch teilweise entfernt [480]. — Stilistisch ist zwischen den beiden Meistern kein grosser Unterschied vorhanden: Der Meister der Mallermibibel ist bedeutender, seine Strichführung ist sorgfältiger, die Köpfe sind treffender charakterisiert, die Figuren erscheinen im ganzen zierlicher, schlanker, die Falten sind besser abgerundet. Er wendet zuweilen etwas Schraffierung an, besonders bei der Landschaft; überhaupt legt er mehr Gewicht auf die Raumfüllung, wie der Meister «F», er liebt auch eine feinere Ausbildung der Einzelheiten: Vornehmlich bei der Landschaft zeichnet er mit ausgesuchter Sorgfalt die einzelnen Blumen und Bäume; oft treibt er sogar die miniaturartige Ausführung auf die Spitze, was besonders dort hervortritt, wo er die Szenen durch eine zu grosse Anzahl von Figuren überfüllt. — Die Vignetten unseres zweiten Formschnittmeisters wirken härter und eckiger. Die Figuren sind etwas grösser, wie die des Meisters · b ·, aber auch breiter. Die einzelnen Szenen sind nicht so überfüllt, sie erscheinen übersichtlicher und klarer. Bei der Bildung der Gesichtsformen, in der Faltenbehandlung verfährt er sehr schematisch. In der Abgewogenheit der Proportionen steht er hinter dem Meister · b · zurück; dass aber auch er anatomische Kenntnisse besitzt, beweist z. B. die Hinrichtungsszene der dritten Decade, wo die Zeichnung der nackten Körper, wenn auch ohne Detailausführung, meisterhaft bewältigt ist. Der allgemeine Kunstwert seiner Entwürfe ist sehr verschieden: Oft sind sie steif und lässig ausgeführt, oft erstaunt man über seine Geschicklichkeit in der Behandlung der Formen, besonders in der Lösung schwieriger Verkürzungsprobleme: Kühnheiten, wie ein in Vorderansicht erscheinendes Pferd oder ein von einem Turme herabfallender Mann, sind bei ihm nichts aussergewöhnliches. — Beiden Meistern gemeinsam ist eine reiche Fantasie, die Fähigkeit, sich in den, doch fernliegenden, Stoff des Textes einzuleben. In ihren Illustrationen ist auf ihn in weitgehendstem Masse Rücksicht genommen und der instruktive Wert des Buches durch sie in jeder Weise zu heben versucht. Wenn z. B. die Künstler nicht im Stande sind, ihre Figuren in wirklich antike Tracht zu kleiden, so vermeiden sie doch andererseits auch, bei den Kleidern derselben, wie die meisten ihrer Kollegen in Deutschland und Frankreich, die Extravaganzen der herrschenden Mode zu betonen; sie versuchen vielmehr diesen Trachten ein weniger ausgesprochenes, mehr allgemein gehaltenes, Aussehen zu geben. Erstaunlich ist bei beiden Künstlern die Mannigfaltigkeit der Kompositionen, die Beherrschung der Formen, die sie befähigt, die verschiedenartigsten Objekte, Menschen und alle möglichen Tiere, in jeder Handlung bildlich festzuhalten. So haben sie ein Illustrationswerk geschaffen, das sowohl dem Belehrung suchenden, wie dem nach Schönheit dürstenden, nach rein ästhetischem Rhythmus verlangenden, Leser etwas zu geben vermag, und sie sind dabei trotz aller Mängel einem Ideale nahegekommen, dessen Erreichung eigentlich gerade dem italienischen Illustrator von jeher ferner gelegen war, wie anderen.

---

[480] Uebrigens stammen nicht alle mit «b» bezeichneten Formschnitte aus der Mallermi-Bibel; eine Ausnahme bildet z. B., soweit ich mich davon überzeugen konnte, die schöne, in grösserem Formate (56 × 79) gehaltene Vignette auf S. 8 der dritten Decade mit dem Elephanten, der eine Brücke überschreitet.

B. FERRARA.

In viel geringerem Masse instruktiven und in viel höherem Grade ästhetischen Anforderungen entsprechend sind die Illustrationen eines 1497 in Ferrara erschienenen Historienbuches, das wohl zu den reizendsten Erscheinungen der Quattrocentokunst gehört, die wir auf dem Gebiete des Formschnittes kennen. Es ist das Buch über die berühmten Frauen des, uns schon als Verfasser des «Supplementum chronicarum» bekannten, Bergomensis[481]. Dieser giebt in jenem Werke eine Anzahl Biographien berühmter Frauen[482]. Der Illustrator dieses Druckes fühlte sich nun nicht gedrungen, hierin dem Verfasser des Textes zu folgen und etwa, wie es in den Zainer'schen Boccaccio-Ausgaben[483] geschehen ist, die Thaten und Schicksale dieser Frauen bildlich darzustellen; er glaubt dem Leser genug geben zu können, wenn er ihnen die Persönlichkeit, als das Produkt ihres gesamten Thuns, vorführt und gewissermassen das Porträt selbst von seinen Erlebnissen sprechen lässt. Es ist ein echt quattrocentischer Gedanke, nur begreiflich, wenn man sich darüber klar wird, welche Rolle überhaupt das Porträt als Repräsentant des Individuums in der Kunst der Frührenaissance spielte: Bei dem Geist, der jene ganze Zeit beherrschte, musste das Reproduzieren der Persönlichkeit selbst als das vornehmste Objekt aller Kunstübung erscheinen; wir finden die besten Künstler als Portätisten thätig, und, was wir ihnen in dieser Eigenschaft verdanken, das ist ein grosser Teil unserer Kenntnisse jener merkwürdigen Kultur überhaupt. Auch bei den Formschneidern regte sich natürlich schon früh das Bestreben, im Wetteifer mit anderen Künstlern, das durchgeistigte Gesicht des Quattrocentisten im Bilde wiederzugeben. Sie wählten dazu meistens die, auch in der Monumentalkunst beliebte, Profilansicht, weil diese der linearen Kompositionsweise des gravischen Künstlers bessere und charakteristischere Anhaltspunkte bietet. Eine solche finden wir z. B. schon in dem frühesten uns bekannten italienischen Formschnittporträt, in dem Bilde, das dem 1479 in Mailand erschienenen «Breviarium totius iuris cannonici»[484] beigegeben ist. Alles vorausgehende übertreffen aber die lebensvollen Porträts in des Bergomensis' Frauenbuch. Es sind meist Kniebilder schöner Mädchen, die in ganz ruhiger Haltung aufgenommen sind; zuweilen dienen Attribute zur genaueren Charakteristik ihres Lebens und ihrer Persönlichkeit: Eva (S. 13 v) ist, als die erste Mutter, mit der Fürsorge zweier Kinder beschäftigt, Judith trägt das Haupt des Holofernes und ein Schwert, die hl. Cäcilia hat eine Handorgel (S. 61), Ursula sucht ihren Begleiterinnen unter ihrem grossen Mantel Schutz zu gewähren (S. 122) —, ähnlich wie auf dem Memling'schen Schrein in Brügge —; die übrigen Heiligen haben meist Weihwedel und Bücher in den Händen oder ihre Marterwerkzeuge, die gelehrte Angela Mugarda sitzt in ihrem Studierzimmer u. s. f. Selten sind aber die Figuren wirklich handelnd wiedergegeben, wie «Lucretia», die sich den Dolch in die Brust stösst, oder die hl. Tekla, die während ihres Martertodes dargestellt ist; ist doch auch, das sieht man schon an diesen wenigen Beispielen, die Darstellung der dramatischen Aktion die schwächste Seite unserer Illustratoren. Im sonstigen herrscht in den Typen Stellungen, Posen, Trachten und Attributen eine grosse Mannigfaltigkeit. Alles überzeugt uns mit Evidenz davon, wie sehr die Illus-

---

[481] Hain 2813.

[482] Dieses Buch hat durch G. Gruyer in der Gazette des beaux arts, deuxième période, tom. 38 (1888): Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare, S. 339 ff. und 416 ff. eine eingehende und treffliche Würdigung erhalten, sodass ich, um nicht zu wiederholen, auf diese Arbeit verweisen kann. Ich werde nur versuchen, in wenigen Worten die Stellung dieses Werkes in der Reihe der illustrierten Historienbücher zu präzisieren.

[483] Hain 3329, 3333 und 3334; vergl. S. 46 ff.

[484] Hain 7159.

tratoren dieses Buches ihre zeitgenössischen Kollegen an Gestaltungskraft und künstlerischem Verständnis überragten. Welcher Reichtum, welche Fantasie offenbart sich in jenen, selten anziehenden, Gebilden, in denen doch meist nicht mehr, wie der natürliche Typus einer Frau verewigt ist! An der Art der Gewandwiedergabe erkennt man freilich auch die gelehrte Bildung der Künstler: Zum ersten Male hat sich hier, soweit es mir bekannt ist, der Bücherillustrator von der Zeittracht befreit, und ist statt dessen nicht nur zu einer allgemein idealen, neutralen Gewandung, sondern sogar zu dem, durch antiquarisches Studium begründeten, historischen Kostüm übergegangen. Hier waltet der Geist Squarciones und Mantegnas, die Anregung gelehrter Humanisten: Die «Semiramis» (S. 16v), die «Minerva» (S. 17v), die «Rhea» (S. 18) und die «Sulpitia» (S. 45v) sind soweit antik, wie das überhaupt bei selbständigen Kunstwerken des Quattrocentos möglich war. Die Mehrzahl der «Frauen» ist selbstverständlich, den Kenntnissen des Künstlers und auch der Natur der Sache entsprechend, ganz quattrocentistisch; in ihrer Gesichtsbildung und Bewegung teilen sie die Reize und die Manier mit anderen Kunstwerken ihrer Epoche. Sind wir doch in einigen Fällen, dort, wo wirklich Zeitgenossen dargestellt wurden, zu der Annahme berechtigt, dass die Formschnitte nach authentischen Porträts, seien es Reliefs, Büsten oder Gemälde, kopiert sind. Da sehen wir vor allem auf Seite 54 die Bianca Maria, Herzogin von Mailand, mit ihrem reich ornamentierten Gewande[485], die kriegerische Catharina Forolivii (S. 160), Leonora Herculis (S. 161), etwas gelangweilt dareinschauend, die, wenig gutmütig aussehende, Bianca Mirandola (S. 163), die energische Ginevra Sforza (S. 164), die gelehrte Cassandra Fideli (S. 164v) und endlich die, durch ihren Liebreiz entzückende, Damisella Trivulci (S. 167), die in der Auffassungsweise an einige Porträts der Lionardoschule[486] gemahnt, lauter «Typen», so verschieden und doch so gleichartig, als wahre Repräsentanten ihrer Schicksale und ihrer Kultur.

Die Art der technischen Behandlung der Bilder veranlasst mich zu der Annahme, dass verschiedene Künstler an der Ausstattung dieses Buches thätig gewesen sind, und zwar wahrscheinlich sowohl Mitglieder venezianisch-ferraresischer, wie florentinischer Formschnitt-Ateliers. Die grosse Mehrzahl der Figuren besteht nur aus Konturen und Innenzeichnung, bloss bei den, am Schlusse des Buches befindlichen, Porträts ist auch zuweilen Schraffierung angewandt. Was die Behandlung des Hintergrundes betrifft, so ist er selten (z. B. S. 104, 149), wie bei den venezianischen Arbeiten, ganz weiss gelassen, zuweilen, nach florentinischer Manier, ganz schwarz, wie bei der «Meduse» auf S. 24, der «Marcella» (S. 116v); bei der grossen Mehrzahl ist der untere Teil, zur Wiedergabe des Bodens, schwarz gehalten, während der «Himmel» als weisse Fläche erscheint[487]. Von dem schwarzen Grunde heben sich ausgesparte, stilisierte Pflanzenbildungen ab; eine eigentliche Landschaftsschilderung ist nur in den wenigsten Fällen wahrzunehmen. «Ein Gemisch ferraresischen Stiles und florentinischer Xylographie» ist, nach Lippmanns Ausspruch[488], die auf dem Titelblatte befindliche Darstellung, wie der Autor — wohl ein Porträt — seiner Gönnerin Beatrice von Arragonien sein Buch überreicht, die übrigens in der Anordnung ausserordentlich an gleichzeitige Gemälde erinnert, in denen die allegorische Gestalt einer «Wissen-

[485] Nach Gruyer a. a. O. übereinstimmend mit einem Gemälde im Archivio capitolare in Monza, einem Relief an der Façade des Mailänder Spedale Maggiore und einem Medaillon über dem Portale des Palastes, den Michelozzo Michelozzi im Auftrage des Herzoges von Mailand für Cosimo Medici erbaute.

[486] Bernardino de' Conti?

[487] Als Figuren von besonderem ornamentalen Reiz, die sowohl mit florentinischen, wie mit ferraresischen Schöpfungen Verwandtschaft zeigen, erwähne ich «Maria putheolana» (S. 139v), die Ursina (S. 143v), die «fama gallica» (S. 144) und die «Bona Lombarda» (S. 152v).

[488] Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen (a. a. O.) S. 314.

schaft» mit einem, ihr zu Füssen befindlichen, Repräsentanten eines Gelehrten abgebildet ist. Auf einem zweiten Titelblatte sehen wir acht Szenen aus dem Marienleben, die ganz im ferraresischen Geschmacke gehalten sind. Beide Titeldarstellungen haben eine fantastische dekorative Umrahmung, die eine echt venezianische Arbeit ist, sehr ähnlich dem Ornamentrahmen des 1492 in Venedig erschienenen «Decamerone»[489].

C. FLORENZ.

In Florenz erschienen keine grössere Historienbücher, die mit Formschnitten ausgeschmückt wurden. Eine eigentliche Textillustration entspricht überhaupt nicht dem Verfahren, wie man dort bei der Anordnung des Buchschmucks vorging. Noch weniger, wie in Venedig, verfolgt man dabei in Florenz instruktive Zwecke, die Belehrung des Lesers, die Interpretierung jeder bedeutsamen Stelle des Textes, wie etwa bei vielen deutschen Formschnittbüchern; man sah überhaupt oft davon ab, Formschnitte in grösserer Anzahl in einem Buche anzubringen, und begnügte sich damit, ein oder zwei Bilder, die man auch dann beliebig wieder in anderen Büchern abdruckte, meist auf der ersten Seite, in fast ausnahmslos rein dekorativer Bestimmung zu verwenden. Die florentinischen Formschnitte[490] unterscheiden sich in mancher Beziehung von den venezianischen, wenn sie auch die rein lineare Darstellungsweise mit jenen gemeinsam haben. Man sucht besonders die beiden einzigen, dem Formschneider zur Verfügung stehenden, Töne zur Erzielung koloristischer Effekte auszunutzen. Zunächst beschränkt man sich dabei auf den schwarzen Rahmen der Bilder, den man durch weisse, intarsiaartig angebrachte, Muster belebt. Später überträgt man aber dieses Dekorationsprinzip auf die Formschnitte selbst und giebt, ohne Rücksicht auf die realistische Wirkung zu nehmen, bald diesen, bald jenen Flächen eine schwarze Tönung, von denen sich dann die anderen Objekte und besonders die weissgehaltenen, nur mit wenig Innenzeichnung versehenen, Figuren scharf abheben. — Zu der erstgenannten Gruppe gehört ein, noch technisch tiefstehender, Formschnitt in den Reali di Francia[491]. Dazu gehört auch der erste Formschnitt eines, Rappresentazione di Ottaviano imperatore betitelten[492], Schauspieles, ein «Engel», der gewissermassen den Prolog sagend vor dem Beginne des Stückes erscheint; auffallend sind bei ihm die, für das florentiner Quattrocento, speziell für Botticelli und die Pollaiuolis, so bezeichnenden, im Winde flatternden, an die Glieder sich anschmiegenden Gewänder. Während der «Engel», der auch in vielen anderen «Rappresentazioni» vorkommt, einer älteren Periode angehört, scheint das Buch selbst erst am Ende des Jahrhunderts gedruckt zu sein. Das zeigen die übrigen Formschnitte, deren Grundton, wenn auch nicht ganz schwarz, so doch nur mit schmalen weissen Streifen durchzogen ist. Das sieht man vor allem an dem, eigens für das Buch hergestellten, Formschnitte mit «Augustus und der Sibylle», worauf die Aussenkonturen der Figuren noch einmal besonders durch breite schwarze Linien betont sind; auch findet sich bei ihnen etwas Schraffierung. Die Wirkung dieses Formschnitts ist, trotz der durch die technische Ausführung hervorgerufenen Stilisierung, infolge der vornehmen Auffassungsweise der Figuren, der geschickten Drapierung der Gewänder und übersichtlichen Komposition durchaus glücklich. Die übrigen Illustrationen, die stilistisch von dem ebenbesprochenen abweichen, stammen sämtlich aus anderen Büchern: Sie stellen meistens, in Gegenwart von Fürsten abgehaltene,

---

[489] Hain 3277 (bis I, S. 450, 2. Spalte, fehlerhafte doppelte Numerierung!).

[490] Vergl. die treffliche Monographie von P. Kristeller, Early Florentine Woodcuts, With an Annotated List of Florentine Illustrated Books. London 1897. 4°.

[491] Kristeller a. a. O. S. 56, Nr. 160.

[492] Kristeller a. a. O. S. 121, Nr. 311 a.

Disputationen dar, ein Gegenstand der in der Epoche Savonarolas besonders nahe liegen musste. Zwei dieser Formschnitte (S. 1 v und 4 v) sind noch Umrisszeichnungen, die übrigen (S. 2 und 3 v) gehören der fortgeschrittenen Manier an. — In dieselbe Gruppe ist auch der wirkungsvolle Formschnitt der Storia di Lucrezia[493] einzureihen. Die Darstellung der Selbstmordszene der unglücklichen Römerin ist von grosser Lebendigkeit, feinem Kompositionsgefühl, einer vollkommenen Beherrschung des Formalen und reicher dramatischer Gestaltungskraft. — Nicht mehr im 15. Jahrhundert ist wohl die Guerra del Turco contro a Rhodi[494] erschienen. In ihr findet sich übrigens nur eine bedeutungslose kleine Ansicht, nach Art der Vignetten im «Supplementum Chronicarum» aufgefasst, aber ziemlich roh in der Ausführung. — Kaum noch ein Historienbuch zu nennen ist eines der schönsten florentinischen Illustrationswerke, die, im Jahre 1500 gedruckte, Ausgabe von Pulcis Morgante Maggiore[495]. Verschiedene Hände haben sich daran versucht, dieses geistvolle Gedicht würdig zu illustrieren; und man muss gestehen, die künstlerische Leistung bietet der poetischen ein vollkommenes Aequivalent. Die Künstler, sei es, dass sie sich noch auf einfache Konturzeichnung beschränkten, wie auf dem amüsanten Titelblatte, dass sie der Umrisszeichnung Schraffierung hinzufügten, oder stärker mit schwarzen Massen arbeiteten, alle zeigen eine derartige Freiheit in der Beherrschung der Formen, eine so vollkommene stilistische Abgewogenheit der Liniengestaltung, dass wir hier, in diesen Illustrationen, das erreichte Ideal der florentiner Formschnittillustration erkennen können.

IV. SPANIEN.

Die spanische Bücherillustration nimmt in der Geschichte des Formschnitts eine ähnlich exklusive Stellung ein, wie die italienische. Auch dort fehlt wahrscheinlich, da man kaum Miniaturen hatte, die man als Vorbilder benutzen konnte, jene zweite Gruppe, die wir in Deutschland, in den Niederlanden und in Frankreich fanden, fast ganz. Ausserdem haben die spanischen Formschnitte überhaupt nicht einen derartig ausgesprochenen Stil, wie die der anderen Länder; nur gewisse Motive in der Ornamentik, später auch in der technischen Ausführung der Bilder unterscheiden sie von denen der ausländischen Illustrationsprodukte. Im übrigen ist bei ihnen wenig Selbständigkeit zu bemerken, sie richten sich bald nach deutschen[496], bald nach niederländischen, aber auch nach französischen[497] und italienischen[498] Vorbildern, wie wir das bereits gelegentlich durch einige Beispiele nachgewiesen haben. Was es war, das der Bildung einer national spanischen Schule hindernd im Wege stand, das erkennt man, sobald man die Namen der Drucker, die im 15. Jahrhundert in Spanien thätig waren, durchsieht. Man findet darunter fast lauter Ausländer — meist Deutsche —, und da war es natürlich, dass diese teilweise ihre eigenen Formschneider aus ihrem Heimatlande mitbrachten, und, wenn sie auch Spanier beschäftigten, diese veranlassten, ihre Vorbilder dem Formenschatze ihrer eigenen nationalen Kunst zu entnehmen.

Die illustrierten spanischen Bücher sind sehr selten; die meisten kann man nur in Spanien selbst einsehen, in ausländischen Bibliotheken kommen sie kaum vor.

---

[493] Kristeller a. a. O. S. 96, Nr. 245a.
[494] Kristeller a. a. O. S. 172, Nr. 420.
[495] Hain 13589.
[496] Vergl. S. 49.
[497] Vergl. S. 122 f.
[498] Vergl. S. 74.

Es war daher auch mir nur in einigen Fällen möglich, die Illustration der spanischen Chroniken zu studieren, sodass man in den folgenden Ausführungen noch weniger, wie sonst, auf Vollständigkeit zählen kann[499]. — Die älteste illustrierte Chronik, die mir bekannt ist, ist, abgesehen von der oben[500] erwähnten «Fasciculus-Ausgabe, Diego's de Valera **Cronica de España**, die 1487 von Friedrich Biel aus Basel verlegt wurde[501]. Der grösste Teil ihrer Illustrationen besteht aus Kniebildern von spanischen Königen, die in verschiedenen Stellungen festgehalten sind. Sie haben fast alle keine eigentlichen Umrahmungen; im sonstigen wären sie vielleicht am ehesten mit den Medaillonbildern in den Ausgaben des «Rudimentum noviciorum» zu vergleichen. Ich brauche natürlich nicht zu betonen, dass es sich um keine authentischen Porträts handelt; davon überzeugt uns schon die häufige Wiederholung derselben Formschnitte. Bemerkenswert ist die vornehme, heraldisch stilisierende Auffassung dieser «Könige». Die Proportionen sind im allgemeinen richtig wiedergegeben; der Künstler zeigt, trotz seiner geringen technischen Mittel, eine grosse Mannigfaltigkeit und Ausdruckfähigkeit. Die Linienführung ist sorgfältig und fein. Auffallend ist bei einigen dieser Bilder eine sehr reiche Schraffierung, wie man sie ähnlich fast allgemein bei den in Burgos erschienenen Formschnitten findet; oft sind die Figuren durch die feinen, ziemlich langen, Schraffierungsstrichen nahezu ausgefüllt. — Von einem zweiten Meister sind offenbar zwei Formschnitte des Buches (S. 58v und 81), von denen der eine die Wiedergabe einer Schlacht enthält, der andere uns einen König und eine, anmutig gekleidete, Königin zeigt, die mit einander zu sprechen scheinen. Dieser Künstler ist ein gewandter Zeichner, der in den Schattenpartien eine feinstrichige Schraffierung anwendet, die, ähnlich wie bei niederländischen Formschnitten, in die starken Konturen übergeht. — Dieses Buch schmücken noch zahlreiche geschmackvolle Initialen, darunter auch einige, die, weiss auf schwarzem Grunde ausgespart, schon ganz im Renaissance-Geschmacke gehalten sind. Das frühe Auftreten von Renaissance-Ornamenten in Spanien ist bemerkenswert; es zeigt, dass die dort wohnenden Formschneider auch zu Italien in enger Beziehung standen. Dass übrigens die Schwarz-Weiss-Behandlung den in Spanien beschäftigten Formschneidern geläufig war, zeigt die Umrahmung der Druckermarke, die übrigens mit den Umrahmungsleisten der Boccaccio-Ausgabe, die wir bereits beschrieben haben[502], grosse Aehnlichkeit hat. Auf dem Druckerzeichen selbst gewahren wir einen ganz flottgezeichneten Löwen, der das Wappenschild des Friedrich Biel hält.

Der **Regimento de los principes** des Aegidius Columna, den im Jahre 1494 Meynardus Ungut und Stanislaus Polonus in Sevilla herausgab[503], hat nur einen, freilich sehr guten, Illustrationsformschnitt. Wir sehen, ganz en face aufgenommen, einen schönen jugendlichen König, der ähnlich wie einige der besten «Könige» in der Augsburger Ausgabe von Thurocz' Chronik[504] auf einem Thronsessel sitzt. Sein Antlitz hat einen sehnsüchtig melancholischen Zug, seine Augen scheinen in die Ferne zu schweifen. Die ganze Auffassung hat etwas fabelhaft Individuelles. Seinen Körper umwallt ein weites Gewand mit abwechslungsreich bewegten Falten, in denen sich das Licht spiegelt; die tiefen Faltenthäler brechen sich zuweilen in stumpfen Winkeln. Der Stuhl, auf dem er sitzt, ist ein Prachtwerk romanischer Kunst, viel-

---

[499] Ueber die Typographie Spaniens vergleiche man folgende ausführlichen Arbeiten Konrad Haeblers: Bibliographical Society, Illustrated Monograph IV: The Early Printers of Spain and Portugal. London 1897. 4° und Typographie ibérique du quinzième siècle. La Haye — Leipzig 1901. Fol. (auch in spanischer Uebersetzung erschienen).
[500] Vergl. S. 74.
[501] Hain 15767.
[502] Vergl. S. 49 f.
[503] Hain 112.
[504] Vergl. S. 152 ff.

leicht nach einem in Spanien bekannten Originale gezeichnet. Die Komposition hat durch die Quadrierung des Bodens eine Tiefe erhalten. — Vollendet ist die Technik: Die Schraffierung, die hier auch zur Zeichnung des Schlagschattens verwandt ist, besteht aus kurzen, teilweise runden Strichen, die bei den tiefsten Schattenlagen in Schwarz übergehen. Die ganze Auffassungsweise, die Technik und besonders die Beobachtung des Lichtes, erinnert an den ersten Formschnitt der Augsburger Ausgaben der Schedel'schen Chronik[505]. Es wäre gewagt beide Formschnitte demselben Künstler zuzuweisen; der Illustrator der spanischen Chronik erscheint ängstlicher, er zeichnet noch nicht so flott. Soviel kann man aber wohl mit Bestimmtheit behaupten, dass dieser Formschneider der Augsburger Schule angehörte: Unser Formschnitt erscheint als eine Fortbildung der Thurocz-Formschnitte und als Vorstufe zu den Illustrationen der, bei Schönsperger erschienenen, Schedel'schen Chronik. Unseren Formschneider für Augsburg in Anspruch zu nehmen, ist um so weniger gewagt, als der eine Verleger des Druckes Meynardus Ungut ein Deutscher war[506]. — Ausser diesem Bilde finden wir in dem Buche wieder einige Renaissance-Initialen und das Druckerzeichen der beiden Verleger.

Bei denselben Verlegern erschien ein Jahr später die Coronica del rey don Pedro primero des Lopez de Ayala[507]. Das Buch hat viele Formschnitte, sowohl Dekorationsstücke, wie auch erzählende Bilder, die den Text in lebendiger Weise illustrieren, ohne sich häufiger zu wiederholen. Die Ausführung derselben ist nicht so gut, wie die des eben besprochenen Formschnittes. Zwei Meister haben an ihnen gearbeitet, die sich durch ihre Auffassung und Technik wesentlich von einander unterscheiden: Der eine[508] charakterisiert seine Typen auf mannigfache Weise, wenn er sie auch meist in Profilstellung wiedergiebt. Durchgängig finden wir bei seinen Figuren eine spitze Nase, ein ebenso spitzes Kinn, im Profil noch stark an der Seite liegende Augen mit Ober-, Unterlid und, hart angegebenen, Brauen, ausserdem sprödes, fast gradlinig fallendes Haar. Die Figuren sind nicht gross, haben aber lange Hälse. Das Gewand ist einfach charakterisiert mit harten, meist geraden Falten. Die Perspektive und Verkürzungen sind selten gelungen. Der Meister scheint in Frankreich gelernt zu haben; seine Technik und Auffassungsweise stimmt mit der früher französischer Formschnitte überein. Darauf scheint auch die Art, wie auf Seite 1 die Buchüberreichungsszene wiedergegeben ist, hinzuweisen; ebenso verraten die, aus mehreren Stücken zusammengesetzten, Randleistchen französischen Ursprung. Den zweiten Meister[509], der mehr in der Art niederländischer Formschneider arbeitet, kennen wir bereits; er hat einige Formschnitte (S. 58 v und 81) in der, in Burgos erschienenen, «Cronica de España»[510] gefertigt. Er zeichnet viel besser, wie sein Kollege. Er versteht es besonders durch feinere, keilförmig in die Konturen verlaufende, Schraffierungsstriche die Uebergänge zwischen Licht- und Schattenpartien auszugleichen; schwarze Flächen, die freilich nicht immer ganz am richtigen Orte verwendet sind, verstärken die koloristische Wirkung. Besser ist auch die Zeichnung der charakteristischen Typen, wenn sich auch hierbei eine gewisse Unklarheit bemerkbar macht; die Nasen sind abgerundet, die Augen oft verschwommen. Verkürzungsversuche sind oft verfehlt; grosses Gewicht scheint der Meister dieser Formschnitte dagegen auf die

---

505 Vergl. S. 182 f.

506 Sollte vielleicht der junge Hans Burgkmair, von dem wir vom Jahre 1490 bis 1498 kein urkundliches Zeugnis besitzen, in Spanien gewesen sein und diesen Formschnitt angefertigt haben? Stilkritisch liesse sich, wie ich glaube, diese Behauptung recht gut vertreten.

507 Hain 10206.

508 Vergl. S. 1a, 3, 4, 4v, 9, 11a, 18v etc.

509 Vergl. S. 2a, 6, 6v, 7a, 7b, 7v, 12, 15v etc.

510 Vergl. S. 205.

Raumfüllung gelegt zu haben. Von demselben Künstler sind einige im Renaissancegeschmacke gehaltene Initialen, die denen der, oben erwähnten, Ausgabe von Diego de Valera's Chronik verwandt sind. Einige Illustrationen (S. 36b und 37v) sind sogar direkt aus jenem Buche hinübergenommen und mit neuen Formschnitten desselben Meisters zusammengesetzt.

Die 1499 bei Pedro Brun in Sevilla erschienene Ystoria del noble Vespasiano emperador de Roma[511] hat elf Formschnitte, die, wie es scheint, ebenfalls von einem Niederländer gefertigt sind. Dieser liebt eine lebhafte Erzählung, flechtet oft sogar auch Genremotive ein. Auf die Ausbildung der Landschaft legt er besonderes Gewicht; dem Raum giebt er oft eine grosse Tiefe. Menschen und Tiere stellt er richtig dar, ohne auf Einzelheiten einzugehen. Die Zeichnungen bestehen meist aus mitteldicken Umrisslinien, Schraffierung ist sparsam verwandt, aber sehr abwechslungsreich und immer richtig angebracht; oft ist sie gerade so stark wie die Konturierung und mündet auch manchmal in dieselbe ein. Dieses Buch zieren ebenfalls einige Renaissance-Initialen.

Imselben Jahre erschien bei Paulus Hurus in Saragossa Vagad's Cronica de Aragon[512]. Sie hat nur einen Formschnitt, auf dem das Wappen von Aragonien, das von einem Engel gehalten wird, wiedergegeben ist. Die Technik dieses Bildes mit den sparsam verwandten Schraffierungsstrichen, die von den Konturen ausgehen, hat einige Aehnlichkeit mit frühen französischen Formschnitten. Darauf weist auch der Typus des Engels hin: Er zeigt an seinem Kopfe regelmässiges, in Parallellinien gewelltes Haar, eine spitze, fast im rechten Winkel verlaufende, Nase mit scharfem Nasenansatz, der in die flachgeschwungenen Augenbrauen übergeht; bei den Augen ist Ober- und Unterlid deutlich gezeichnet, die Pupillen liegen in den Augenwinkeln. Die Zeichnungsweise des ganzen ist gleichmässig und sicher.

SCHLUSS.



S dürfte wohl nach den vorausgegangenen Betrachtungen nicht ganz überflüssig sein, noch einmal die Fülle der Eindrücke nach übersichtlichen Gesichtspunkten zu ordnen und, als Ergebnis unserer Untersuchung, die allgemeinen Thatsachen kurz zusammenzufassen. Durch den Versuch, die illustrierten Historienbücher einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, glaube ich zu gleicher Zeit den Leser über einige der wichtigsten Prinzipien aufgeklärt zu haben, unter denen sich die Entwicklung der Formschnittillustration überhaupt in den Jahren 1470 bis 1500 vollzogen hat. Es ist eine eigenartige Entwicklung, so kurz und ereignisreich, wie kaum eine zweite in der Geschichte der Künste. Als man in einer Zeit, in der sich schon auf fast allen Gebieten ästhetisch geläuterte Kunstanschauungen durchgerungen hatten, den hohen Wert des Formschnitts für die Popularisierung der Kunst und der Litteratur erkannte, stand dieser selbst noch auf der niedrigsten Stufe. Er musste einen harten Kampf ausfechten, um zunächst die einfachsten technischen Schwierigkeiten zu überwinden und dann offensiv auftretend

---

[511] Brunet V, 1152 f.
[512] Hain 15758.

die bisher auf dem Gebiete der Bücherillustration unumschränkt herrschende Miniaturmalerei durch ihre eigenen Waffen zu verdrängen. Und das alles geschah in der kurzen Zeit von 30 Jahren.

Die rasche Entwicklung, die weite Verbreitung und die geschichtlich-kulturelle Bedeutung des Formschnitts erklärt sich daraus, dass diese Kunstgattung, dank der Fähigkeit, ihre Produkte zu vervielfältigen, und der billigen Herstellungsweise derselben, berufen war, eine Volkskunst zu werden, das heisst, einmal als «Kunstwerk» das Volk ästhetisch zu bilden, und dann als «Illustration» die Litteratur zu erläutern, eventuell, bei Allitteraten, ganz zu ersetzen. Scheinen diese beiden Postulate des Illustrationswesens uns auch zum mindesten als gleichwertig, so kann man doch behaupten, dass das letztere im 15. Jahrhundert als das wichtigere galt: Die «Illustration» im engeren Sinne des Wortes war damals die bedeutendste Aufgabe des Formschnitts. Sein erstes Ziel war es, dem Volke den Inhalt der heiligen Schriften verständlicher zu machen. Aber damit begnügte sich die Zeit des entwickelten Humanismus' nicht; sie wollte das Volk auch bilden, ihm in gleicher Weise das auf anderen Gebieten Wissenswerte zugänglich machen, ausserdem wollte sie es litterarisch unterhalten, sein Interesse überhaupt für alles Bedeutsame erwecken. Diese Aufgabe fiel besonders der Historienillustration zu, und darin liegt ihre allgemeine Bedeutung, die sich ja schon äusserlich in der grossen Anzahl von Arbeiten kundthut, die in diesen 30 Jahren erschienen sind.

Unter den Historienbüchern selbst sind, ihrem Inhalte nach, drei Arten zu unterscheiden: Einmal jene eigentlichen «Volksbücher», die in der reinen Absicht zu unterhalten, Sagen unter dem Deckmantel historischer Wahrscheinlichkeit erzählten, zweitens die eigentlichen Chroniken, Repertorien der Schriften der alten Historiker, der Landes- und Lokalhistorie und auch der ganzen Weltgeschichte, Bücher die rein instruktiven Wert hatten und wohl hauptsächlich für die gebildeteren Volkskreise bestimmt waren, und endlich die Tageschroniken, die, wie Flugblätter, teils als «Denkschrift», als blosses Symbol der Volksdankbarkeit für ein glückliches Geschick, teilweise auch, um andere Zwecke — wie z. B. Beiträge zum Türkenpfennig — zu erreichen, für die Ereignisse der neuesten Zeit in weiteren Kreisen Interesse zu erregen suchten. Der Verschiedenheit des Inhalts dieser Bücher entsprechend gestaltet sich die Art der Illustration auch nach verschiedenen Richtungen hin aus. — Die grössten Anforderungen an den Illustrator stellten die «Volksbücher»; sie verlangten eigentlich eine der Lebendigkeit jener caesurlosen Erzählungen entsprechende Schilderung, die alles umfasste; und das war sicher, soweit dem Künstler nicht Vorlagen zur Verfügung standen, zu viel. Daher kommt es, dass z. B. jene frühen Augsburger Formschnittbücher so unerfreulich wirken. Diesen Dingen geht keine Entwicklung voraus, man sucht mit ausserordentlich wenig Mitteln alles zu erreichen, und der Erfolg ist äusserst ungünstig.

Zu einem mehr vernunftgemässen, bedächtigen, den Fähigkeiten der Künstler entsprechenden, Vorgehen eignen sich die «Chroniken». Dort konnte der mit der Ausführung des Buchschmucks Beauftragte unter der Fülle der zu illustrierenden Einzelereignisse das aussuchen, was seinen künstlerischen Fähigkeiten entsprach, was er mit seinen Darstellungsmitteln bewältigen konnte. Zunächst versuchte er sich an den geraden Linien der Häuser, die man leicht mit dem Messer auf den Formstock übertragen konnte, er setzte aus diesen einzelnen Gebäuden, die anfangs wie Baukastenhäuser aussehen, Fantasie-Städte zusammen, wie wir das in den ersten Ausgaben von Rolevincks «Fasciculus temporum» beobachtet haben. Allmählig erfuhren die Städteansichten eine weitere Ausgestaltung. Durch

die Anwendung von Schraffierung und eine richtige Beobachtung der perspektivischen Linienverschiebungen konnte man eine grössere Tiefenwirkung erzielen; man versuchte erst den Vordergrund, dann die anderen Gründe durch Pflanzen zu beleben, die Struktur des Geländes zu betonen, und so kam man der natürlichen Wahrscheinlichkeit immer näher. Aus der «Städteansicht» der ersten Fasciculus-Ausgabe wurde das Landschaftsbild der Schedel'schen Chronik. Man hatte nunmehr auch gelernt, der Landschaft jene intimen Reize abzugewinnen, die wir mit pittoresk bezeichnen. Hierin war besonders die Miniaturmalerei Lehrmeisterin gewesen, die, vornehmlich in Deutschland, schon früh unter der Menge der möglichen Landschaftsmotive eine ästhetische Auswahl getroffen hatte. In dieser Beziehung wurden vor allem die, nach Federzeichnungen kopierten, Formschnitte der «Lirar'schen Chronik» massgebend; ihr Einfluss tritt fast überall dort zu Tage, wo man in den Formschnittbüchern der pittoresken Landschaft Beachtung schenkte. Aber neben der rein ästhetisch-formalen Seite fiel auch eine naturalistische insofern schwerer ins Gewicht, als man gerade bei der Illustration von Chroniken eine möglichst wahrheitsgetreue, also auch eine geographisch richtige, Schilderung verlangte. Versuche in dieser Richtung finden wir schon in den früheren Fasciculus-Ausgaben bei der Ansicht von Köln; sie ist freilich noch sehr schematisch, gibt gewissermassen nur ein Schattenbild der authentischen Stadtansicht wieder. Fast dasselbe wäre von ähnlichen Versuchen in den späteren Fasciculus-Ausgaben zu sagen. Auf bessere Aufnahmen gehen schon die authentischen Vignetten in dem «Supplementum chronicarum» zurück; die der Schedel'schen Chronik zeigen hingegen, wenn sie auch technisch besser ausgeführt sind, kaum eine grössere Zuverlässigkeit. Die Ansichten von Rhodos in den «Opera» des Caorsin leiden wieder an der Unvollkommenheit in der Technik, ebenso die in der «Kölner Chronik» befindlichen Veduten. Dagegen ist das Ideal der Vollkommenheit in den Formschnitten von Schradins «Schwabenkrieg» erreicht, wo eine zuverlässige Ortsbeschreibung mit einer reizvollen Auffassungsweise und einer vollkommenen technischen Fertigkeit verbunden ist. — Die zweite bedeutsame Forderung, die die Chronikenillustration an den Formschneider stellte, war die Darstellung des Menschen. Zuerst versuchte in grösserem Umfange der Künstler des «Rudimentum noviciorum» die Biographien historischer Persönlichkeiten zu illustrieren, indem er kleine, porträtartige Bildchen in die Stammbaum-Medaillons einfügte. Er besass schon die Fähigkeit, die Menschen in allen Stellungen zu reproduzieren, verstiess auch in der Wiedergabe der Proportionen nur selten gegen die Wirklichkeit; es fehlte ihm dagegen doch eine tiefere Auffassungsgabe, die mehr als die äusseren Formen, auch das Innere Wesen der Persönlichkeiten wiedergiebt. Ebenso gehen die französischen Ausgaben jenes Buches in dieser Beziehung kaum über die Vorlage hinaus. Die Porträts der Sachsenchronik zeigen dagegen einen Fortschritt, sowohl nach der Seite der naturgetreuen Durchbildung hin, als auch in dem Bestreben, durch Stilisierung die ästhetische Gesamtwirkung des Porträts zu heben. Feiner in der individuellen Auffassung, wie auch in rein ästhetischer Hinsicht sind die kleinen Porträtvignetten in der ersten Genfer Fasciculus-Ausgabe. Weiter gehen nur noch die Illustratoren des in Ferrara erschienenen «Bergomensis». Sie zeigen neben der äusseren Formenvollendung ein tieferes psychologisches Erfassen der Persönlichkeit, eine Anpassung an die historische Wahrscheinlichkeit in der Gewandung und endlich, in den letzten Formschnitten, eine wirkliche Porträtähnlichkeit der dargestellten Personen. — Die dritte Aufgabe war es, diese beiden Elemente, die Landschaft und die Persönlichkeit, in dem Historienbilde zu vereinigen, den Menschen als handelnde Person im Raume auftreten zu lassen. Das war das schwierigste Problem. Seine Lösung wurde schon

früh, in den ersten Augsburger Drucken, versucht, ein Erfolg aber erst am Ende des Jahrhunderts erreicht. Dazu bedurfte man zunächst einer Unterstützung durch die Miniaturdarstellungen. Soweit man sich unmittelbar nachahmend verhielt, wie in den französischen Formschnittbüchern, in dem Haarlemer «Le Fèvre», der «Lirar'schen Chronik» etc. schuf man nun auch hierin angenehme und natürlich wirkende Kunstwerke. Sobald man sich aber von den Vorlagen freimachte, trat die Unfähigkeit, derartig historische Schilderungen zu geben, deutlich zu Tage. Das sehen wir an den Darstellungen der Sachsenchronik, an den von Vorbildern unabhängischen Schilderungen des Nürnberger «Liber chronicarum», an denen des «Cäorsin» und, noch am Ende des Jahrhunderts, der «Kölner Chronik». Eine richtige Lösung fand man erst, als man nicht mehr an fremde Vorbilder, aber auch nicht an die schwankenden Gebilde der eigenen Fantasie, sondern an die Natur selbst appellierte. Dieser Schritt entspricht dem, schon eben besprochenen, Uebergang von der Fantasie- zur Naturlandschaft. Er war nur möglich bei jenen Büchern, die wir ihrem Inhalte nach in einer dritten Gruppe zusammengefasst haben. Dort,? wo im Texte Ereignisse der jüngsten Vergangenheit behandelt wurden, war es leichter, von Augenzeugen angefertigte Skizzen zu erhalten, nach denen sich der Illustrator richten konnte. In den frühsten uns erhaltenen Büchern dieser Art, wie im «Burgunderkrieg» des Erhard Tusch oder in dem niederländischen «Komst vom Keyser Frederyck» sind diese Aufnahmen offenbar noch sehr unvollkommen gewesen. Besser sind schon die Illustrationen des «Columbusbriefes». Eine vollkommene Ueberwindung aller Schwierigkeiten zeigen aber erst jene Formschnitte des im Jahre 1500 erschienenen «Schwabenkriegs». Dort hat nun der Illustrator, der offenbar als Augenzeuge den geschilderten Ereignissen selbst beiwohnte, durch die Beobachtung der natürlichen Vorgänge die Gesetze erkannt, wie im Bilde handelnde Personen im Verhältnisse zu ihrer ganzen Umgebung darzustellen sind; er erreichte durch eine gesunde Auffassung der Wirklichkeit dasselbe, was vorher nur durch ein Kopieren andersartiger Kunstwerke möglich gewesen war.

Wenn wir uns nun die einzelnen Etappen, in denen sich diese grossartige Entwicklung und Befreiung vollzogen hat, wieder ins Gedächtnis zurückrufen, dann wird sich zweifellos die Thatsache unserer Erkenntnis aufdrängen, dass alle bedeutsamen Anregungen zu einer fortschrittlichen Weiterbildung von Deutschland ausgegangen sind, von dort aus, wo ursprünglich die Quelle aller reproducierenden Künste, die Buchdruckerkunst, erfunden worden war: So finden wir einen trefflichen Repräsentanten des Volksbuches in dem Ulmer «Boccaccio», der in den Niederlanden und in Spanien nachgedruckt wurde. In Deutschland wurde auch die erste grosse illustrierte Weltchronik der «Fasciculus temporum» des Rolevinck zuerst herausgegeben, die den Typus für zahllose, in allen Ländern gedruckte, Ausgaben dieses Buches abgab und auch in einzelnen Punkten für die Illustrationen anderer Werke vorbildlich wirkte. Wir sahen dann ein anderes grosses Werk, das «Rudimentum noviciorum», an der Spitze unserer zweiten Gruppe, wir erfuhren, wie zahlreiche Anregungen davon auf niederländische und französische Formschnittateliers ausgingen, wie es besonders für die grossartige Entwicklung der Pariser Formschnittillustration massgebend wurde. Der Kreis, auf den «Lirars Chronik» einwirkte, war demgegenüber kleiner; er beschränkte sich im wesentlichen auf die Ausbildung des Landschaftsstils in den deutschen Chroniken. Dagegen hat Thurocz' «Ungarische Chronik» vielleicht sogar bis nach Spanien Anregungen gegeben; wir finden ausserdem in diesem Buche das erste interessante

Beispiel, dass Kupferstiche von dem Formschnitt als Vorlagen benutzt werden. In der dritten Gruppe ist die Sachsenchronik das massgebende deutsche Werk; sie übte im Verein mit den Nürnberger und Augsburger Ausgaben der Schedel'schen Weltchronik einen nachhaltigen Einfluss auf die Gestaltung fast aller grösseren Chroniken der Folgezeit aus. Aber auch auf dem Gebiete der Tageschronik blieb die deutsche Formschnittillustration in erster Linie anregend, oft allein massgebend. Wir finden schon ein frühes Beispiel in dem «Burgunder-Kriege» des Tusch, dann folgen die Illustrationen des «Columbusbriefes», die «Opera» des Caorsin und endlich, als Krönung des Ganzen, der vollendete Buchschmuck von Schradins «Schwabenkrieg».

Liegt also die Bedeutung der deutschen Formschnittillustration darin, dass sie auf allen Gebieten den Anstoss zur Weiterbildung gegeben hat, so darf man sich nicht die Augen gegenüber der Art und Weise verschliessen wie die ausländischen Schulen auf die Anregungen eingingen und das begonnene Werk ausbauten. Den niederländischen Formschnittschulen verdanken wir besonders ein Weiterarbeiten auf dem Gebiete der äusseren Technik; dort gelang es zuerst durch ein sinnreiche Schraffierungsverfahren, auch runde Körper in der graphischen Flächenkunst darzustellen. Auf dem Gebiete der formalen Gestaltung mag es als ein Verdienst der niederländischen Bücherillustration angesehen werden, dass dort der Innenraum, mit allen seinen Einzelheiten und im Zusammenhange mit den Figuren, in perspektivisch richtiger Weise wiedergegeben wurde; war doch gerade dieses Problem auch eines der wichtigsten, das die niederländische Monumentalkunst zuerst in vorbildlicher Weise löste. — An den französischen Büchern bewundern wir vor allem die grosse Einheitlichkeit der Ausstattung, die Harmonie aller Teile, und besonders die reiche und lebendige Ausgestaltung des Ornaments. Wenn Frankreich besonders in unserer zweiten Gruppe eine grosse Anzahl herrlicher Produkte zeitigte, so erklärt sich das hauptsächlich dadurch, dass die französische Formschnittillustration an den Arbeiten der, dort zu hoher Blüte gelangten, Miniaturmalerei eine zuverlässige Basis fand. Die Folge davon war auch, dass sie sich im 15. Jahrhundert kaum von dieser Stütze losmachte, um sich auf eigenen Füssen selbständig einen neuen Weg zu suchen. — In Italien endlich steht die Bücherillustration auf demselben Boden, wie die grossen monumentalen Künste der Renaissancezeit; sie teilt mit ihnen den Drang nach dem ruhig abgeklärten, ideal schönen, der mit dem bewegten Realismus des Nordens unvereinbar ist. Kunst und Leben werden verschieden gewertet. Jene steht auf neutralem Gebiete, sie hat ihre eigenen Gesetze in der Zusammenstellung ihrer Produkte; was sie giebt, sind Fantasien, nur Anklänge an das wirkliche Leben; aber jene Gebilde sind schön und harmonisch. Daher kommt es, dass der italienische Bücherillustrator gar nicht das Bedürfnis hegte, etwa um seine technischen Fertigkeiten auszubilden, Miniaturen nachzuahmen und dadurch der farbigen Wirklichkeit näher zu kommen, er fühlte sich wohl in der einfachen Art seiner linearen Darstellungsweise, die es ihm ermöglichte, ein neues ideales Reich zu schaffen, worin er nach Belieben als Künstler und Dichter schalten und walten konnte.

Die deutsche Anregung war fast immer auf günstigen Boden gefallen, überall war sie bestimmend für die Gestaltung der nationalen Stammeskunst geworden und hatte im Verein mit ihr herrliche Früchte gezeitigt. So bietet sich unseren Augen ein mannigfaltiges und glänzendes Bild, allerorten lebensfrische Bestrebungen, die noch immer weitere Fortschritte versprechen.



UN bin ich, was den Umfang dieser Ausführungen betrifft, dem Leser noch die Beantwortung einer Frage schuldig. Warum beschliesse ich diese Untersuchung mit dem Jahre 1500? Sind es Gründe äusserer Natur, etwa die Anlage gewisser Handbücher, die einen vorläufigen Abschluss und vielleicht eine zweite eingehende Untersuchung der nach 1500 erschienenen Historienbücher als wünschenswert erscheinen liessen? Ich bin der Ansicht, dass eine derartige Rechtfertigung wohl bei einer bibliographischen Arbeit am Platze wäre, nicht aber bei einer kunsthistorischen. Hier darf eine Untersuchung niemals abgebrochen werden, ehe der natürliche Verlauf einer Entwicklung bis zu ihrem Abschlusse verfolgt ist. Und so glaube ich auch, dass die Beschränkung meiner Arbeit nach dieser Seite hin nur dann begründet sein kann, wenn ich nachweise, dass in der betrachteten Entwicklung mit dem Jahre 1500 ein bedeutsamer Abschnitt eingetreten ist. Das scheint mir auch thatsächlich der Fall zu sein: Nachdem wir eine Zeit lang die Ausbildung der Historienillustration in aufsteigender Linie verfolgt hatten, machte sich schon in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts an einigen Stellen ein merklicher Niedergang geltend. Bestrebungen, das erreichte weiter auszubauen, hörten auf, sobald man eine gewisse Stufe der technischen Routine erklommen hatte; man beschränkte sich damit, die alten Errungenschaften auszunutzen, man nahm Motive aus dem Formenschatze der vergangenen Kunstproduktion wieder auf und suchte allerhöchstens nach Mitteln und Wegen, durch eine möglichst einfache und praktische, wie wir sagen fabrikmässige, Herstellungsweise quantitativ dasselbe zu erreichen, was anderen mit mehr Mühe und Kosten gelungen war. In der «Kölner Chronik» und der «Chronik von Brabant» hatten wir typische Beispiele für ein derartiges Illustrationsverfahren gefunden. Und, wenn wir nun die in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erschienenen Historienbücher betrachten, so finden wir dass eben dieser, nur vom geschäftsmässigen Standpunkte aus zu rechtfertigende, Typus vorherrschend wird, ja, dass man sogar zuweilen auf dieser abschüssigen Bahn noch weiterging: Besonders beliebt war in jener Zeit das Auseinanderschneiden von Formstöcken, um sie für die verschiedenartigsten Zwecke wieder aneinander stückeln zu können; man verfolgte dabei die Absicht, mit einer möglichst beschränkten Zahl von Formstöcken möglichst viele von einander variierende Bilder herstellen zu können. Man beachte z. B. die buntscheckigen Zusammensetzungen in der Mainzer Liviusübersetzung vom Jahre 1505, und man wird erkennen, wie sehr eine derartige Arbeitsweise den künstlerischen Niedergang der Historienillustration beschleunigen musste. Und in der That, können wir auch in einigen Fällen die Verwertung einiger neuer technischer Errungenschaften wahrnehmen, was die formale Seite betrifft, vermag uns die Betrachtung jener Werke keinerlei neue, von den bereits erörternden abweichende, Gesichtspunkte zu eröffnen.

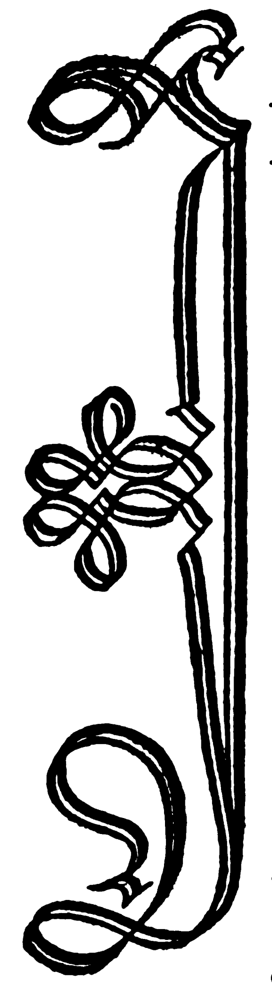
Freilich gilt dieser Ausspruch nur für jene, zur Verbreitung unter die grosse Masse bestimmten, Volksbücher, die in grosser Auflage mit möglichst geringen Kosten hergestellt wurden. Ausnahmen bilden einige von hochstehenden Personen in Auftrag gegebene Werke, die teilweise von den ersten Künstlern der Zeit illustriert worden sind. Aber auch hier liegen die Verhältnisse so, dass ihre Betrachtung im Rahmen unserer Untersuchung nicht am Platze erscheint. Schlagen wir z. B. den «Weisskunig»

auf, die Selbstbiographie Maximilians. Da tritt uns freilich eine andere Welt entgegen, wie die, welche wir bisher betrachtet haben. Ein intimer Hauch umschwebt jene Darstellungen, die mit naiver Anmut von dem Seelenleben der Renaissance-Gesellschaft erzählen: Ein grosser Vorwurf, eine vollendete, alle Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit überwindende Ausführung. Hier tobt kein Kampf mehr, kein Ringen mit technischen Hindernissen; nichts ist unvollkommen, aber auch jeder Manierismus, jedes imitierende Hangen an der Tradition liegt diesen Bildern fern. Es ist ein innig tiefes Versenken in den poëtischen Stoff, ein fantastisches Ausgestalten; aber trotzdem ist alles so frisch nnd lebenswahr. Das Werk, in dem der ritterliche Kaiser sein Leben zu einem Roman gemacht hatte, fand in den Formschnittmeistern der Dürerschule würdige Illustratoren, die die zu geschichtlichen Thatsachen gewordenen Ereignisse, welche noch in aller Erinnerung waren, mit dem poëtischen Traumschleier des Märchenlandes umsponnen. Solche Erscheinungen sind nur in einer Periode denkbar, in der, wie in der Renaissancezeit, das Leben mit der Kunst so eng verwachsen ist, dass diejenigen, die es erleben, gar nicht mehr wissen, wo die Wirklichkeit aufhört und die Poësie beginnt. Der Condottiere wird zum Dichter und der feinfühlige Künstler zum Werkzeuge des grausamen Kriegsherrn. Die schlimmsten Frevelthaten, kaum sind sie geschehen, so erscheinen sie schon in der Verklärung des fantasiereichen Dichters und Malers. So steht es auch mit der höfischen Historienillustration jener Zeit, so im besonderen mit jenen Prachtwerken Maximilians; auch ihre Formschnitte sind lebensvolle Poësien einer ungebundenen Schaffenslust. — Und hier, wo sich die Kunst von jeder Tradition befreit und ungezwungen nur zum Spiegel einer künstlerisch durchgeistigten Individualität wird, hier stockt die Feder des trockenen Analysators, hier kann man nicht mehr beschreiben und inducieren, wo das Kunstwerk nur eines zu heischen scheint: Es ist ein inniges ästhetisches Versenken in den Born seiner poëtischen Mannigfaltigkeit, ein reines, zwangloses Geniessen des Ganzen.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

ANHANG

A. VORBEMERKUNG.



N der Geschichte des Formschnitts macht sich insofern ein empfindlicher Mangel für den Forscher geltend, als Urkunden über die ausführenden Künstler, die uns zu sicheren Schlüssen über ihre gegenseitigen Beziehungen berechtigten, fast gänzlich fehlen. Einen Ersatz hierfür kann uns nur eine sorgfältige Stilanalyse bieten, und diese ist hinwiederum nur möglich, wenn das ganze, in Betracht kommende, Material in übersichtlicher Weise geordnet ist. Man müsste zu diesem Zwecke einen vollständigen beschreibenden Katalog sämtlicher Formstöcke herstellen, die zur Bücherillustration verwendet wurden, wie das ähnlich durch die verdienstvollen Arbeiten eines A. Bartsch und W. L. Schreiber für den Kupferstich und Formschnitt, soweit er in Einzelblättern vorkommt, bereits geschehen ist. Einstweilen muss noch jeder, der auf dem Gebiete der Formschnittillustration aufklärend wirken will, sich selbst für seinen sachlich beschränkten Forschungskreis einen derartigen Katalog herstellen. Dieser soll allen allgemeineren, zusammenfassenden Ausführungen als Grundlage dienen; die Anordnung und Vergleichung des beschriebenen Materials muss dort als Ersatz eintreten, wo andere Dokumente schweigen. Ebenso ist der auf diesem Gebiete thätige Forscher, in gleicher Weise, wie der Historiker die seine Forschungsresultate begründenden Urkunden veröffentlichen muss, verpflichtet, dieses Material auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, um jedem die Nachprüfung seiner Schlussfolgerungen zu ermöglichen. Dieser Gedankengang veranlasste auch mich, einen Teil meiner Notizen an dieser Stelle der Oeffentlichkeit zu übergeben, indem ich mir vollkommen bewusst bin, dass sie fragmentarisch und wenig einheitlich geordnet sind. Gewisse Beschränkungen, die ich mir aufzuerlegen mich veranlasst sah, bestimmten mich, immer nur das Allerwichtigste und das gerade im Zusammenhang der vorausgehenden Betrachtungen interessante anzuführen. Der verschiedenartige objektive Wert der allgemeinen Resultate erforderte eine ungleichmässige Berücksichtigung der einzelnen Forschungsthatsachen. Vielleicht werden trotzdem auch diese, der konsequenten Ordnung erman-

gelnden, Notizen dem künftigen Forscher einige Anhaltspunkte geben können.

Zur Erreichung einer besseren Uebersicht möchte ich in diesem Anhange folgende Abkürzungszeichen verwenden:

= derselbe Formstock, wie . . .
- Kopie von . . .
(-) freie Kopie von . . .
≍ im Gegensinne kopiert nach . . .
(≍) freie gegenseitige Kopie von . . .
Litt. = Litteraturverzeichnis.
Ex. = Bekannte Exemplare.
Anm. = Besondere Anmerkungen.

Die verschiedenen Ausgaben eines Buches werden mit römischen, die Seitenzahlen mit arabischen Ziffern bezeichnet (z. B. III 6). Bei letzteren bedeutet immer die für sich stehende Zahl die Recto-Seite, die Vorderseite wird durch Beifügung eines v angedeutet. Sind mehrere Formschnitte auf einer Seite vorhanden, so werden sie ausserdem mit a, b, c etc. näher gekennzeichnet. Die Masse der Formschnitte sind in Millimetern, und zwar zuerst die Höhe und dann die Breite, angegeben. — Beschrieben sind meistens nur die «Formstöcke» an der Stelle ihres ersten Auftretens; doch ist zuweilen auch auf die Wiederholung einzelner Formschnitte hingewiesen. — Die Drucke sind, dem Charakter dieser Untersuchung entsprechend, nicht bibliographisch genau beschrieben, insofern zuverlässige Angaben über sie in den bekannten Handbüchern vorhanden sind. Dagegen ist in der Anführung der kunsthistorischen und bibliographischen Litteratur möglichste Vollständigkeit erstrebt, soweit dieses und das 19. Jahrhundert in Betracht kommt; ebenso haben gute Facsimile-Nachdrucke ganzer Bücher und einzelner Illustrationen Erwähnung gefunden. Auch habe ich alle Exemplare, die mir von den in Betracht kommenden Inkunabeln bekannt sind, anzuführen versucht, Exemplare, die ich selbst gesehen und untersucht habe, sind noch besonders mit einem Sternchen bezeichnet. Hierbei sind im allgemeinen nur die öffentlichen Sammlungen, die jedermann zugänglich sind, berücksichtigt. — Die Anordnung der Bücher entspricht der im vorausgehenden Texte beobachteten. Die den einzelnen Ausgaben fett vorgedruckten Zahlen entsprechen den Anmerkungen des Hauptteils.

B. BESCHREIBUNG DER WICHTIGSTEN FORMSTOCKE, DIE ZUR HISTORIENILLUSTRATION VERWENDET WURDEN.

Histori von den großen Alexander, wie die Eusebius beschriben hat. (trad. Hartlieb.)

18. I. Augsburg, Johannes Bämler, 1473. fol.

Litt. Hain 785; Ebert 414; Muther 36; Vergl. S. 30 f.

Ex. *Berlin, *Darmstadt, *München.

Anm. Alle Formschnitte sind vom «Meister des Bämler'schen Alexander». Zahlreiche grössere und kleinere Blumeninitialen.

1 v. 195 : 144. Porträt des Eusebius im Halbprofil: Gutmütiger Gesichtsausdruck, sorgfältige Zeichnung von Auge, Nase, Ohr etc. Langes, locker gewelltes Haar und Vollbart, bordenbesetzter Talar und Bischofsmütze.

S. 2a. Zweischenkeliges Rankenornament mit Weinlaubmotiven.

b. 44 : 44. Initiale S.

5 v. 81 : 114. König Nectabanus von Aegypten verlässt aus Furcht vor seinen Feinden sein Land, nachdem er sein Haar geschoren und sich dadurch unkenntlich gemacht hat. Seine Unterthanen befragen einen Götzen nach dem Verbleiben ihres Königs: Rechts der kahlköpfige Nectabanus der, mit Büchern unter dem Arme, davonzueilen scheint. Links fünf Männer mit fantastischen Hüten, die ein auf einer Säule angebrachtes Götzenbild anbeten.

11. 81 : 114. Nectabanus deutet als Wahrsager dem König Philipp das Wunder von dem Drachen, der aus einem Vogelei hervorgekommen ist: Der König sitzt links auf einem, durch einen Baldachin geschmückten Throne, dessen Rückwand mit Teppichmustern verziert ist; er hat eine harlekinartige Mütze auf dem Kopfe. Auf seinem Schosse sitzt ein Vogel, der das zu seinen Füssen liegende Ei, aus dem schon der Kopf eines Tieres hervorgebrochen ist, gelegt hat. Vor dem König steht der Zauberer, in seiner Hand hat er noch das Buch, welches ihm über das Wunder Aufschluss gegeben hat, und nun wendet er sich an den König selbst. Hinter ihm stehen noch zwei Begleiter.

15. 80 : 113. Alexander zähmt den Boukephalos: Der jugendliche Prinz, mit einer Krone auf dem Haupte, reicht dem in einem Käfige eingesperrten Untiere, das halb Pferd halb Löwe ist, zur Liebkosung die Hand.

16 v. 81 : 114. Alexander kämpft mit Nikolaus: Reiterschlacht. In der Mitte reitet Alexander selbst auf dem Boukephalus, ihm folgen seine Genossen zu Pferde, alle in Ritterrüstung. Auf der anderen Seite reiten die Feinde heran. Einer von ihnen liegt schon auf der Erde, der Fahnenträger wendet sich bereits zur Flucht und eilt in rasendem Galoppe davon.

28. 77 : 112. Darius schickt Gesandte zu Alexander, um ihn zur Umkehr zu bereden: Rechts zwei Zelte. Dabei stehen die vier Gesandte des Grosskönigs, auffallend durch ihre merkwürdigen Kopfbedeckungen. In der Mitte steht der bärtige Darius selbst mit einer Krone auf dem Haupte. Der am meisten links stehende Gesandte hält eine Tafel mit dem Briefe des Darius.

31 v. 81 : 114. Darius schickt dem Alexander durch eine zweite Gesandtschaft einen Sack mit Samen und lässt ihm sagen, ihm stünden so viele Ritter zur Verfügung, wie dieser Sack Samenkörner enthielte: Der in ein langes Gewand gehüllte Grosskönig hat die vor ihm stehenden Säcke geöffnet. Links stehen die Gesandten, von denen einer die Botschaft in Empfang nimmt. Rechts kniet ein anderer Bote vor dem Könige. Er scheint zur Abreise bereit zu sein; denn dabei steht schon sein Pferd, das er einstweilen festgebunden hat.

36. 80 : 115. Alexander nimmt von seiner Mutter Olympias Abschied: Der jugendliche König, in Ritterrüstung mit einer Krone, steht seiner Mutter gegenüber (sie hat ein Kopftuch und einen langen Schleier); er ist im Begriff, sie zum Abschiede zu umarmen. Rechts hinter der Olympias steht an der Thüre eine Dienerin mit eigentümlichem Kopfputze. Auf der anderen Seite sieht man Ritter zu Pferde.

43. 81 : 115. Schlacht am Tigris (b. Gaugamela): Von rechts stürmt Alexander auf dem Boukephalus seinen Genossen voran. Die Feinde wenden sich zur Flucht. Einer fällt von einem Pfeile getroffen vom Pferde. Ein anderer liegt schon auf der Erde. Hinten «Landschaft» in Umrisszeichnung.

45. 104 : 123. Eroberung von Tyrus: Hinten die Stadt; darin hängen zwei Männer am Galgen. An die Mauern hat ein Krieger eine Leiter angelegt, um so die Zinnen zu erklimmen. Auf der Erde liegen mehrere Leichen, darunter auch die einer Frau. Rechts wird ein Toter in einen Sarg gelegt. Im Vordergrunde stürmt einer der Verteidiger mit gezücktem Schwerte auf eine Anzahl Ritter ein, die von der rechten Seite heranreiten (die Köpfe der Ritter sind wie bei italienischen Trecentobildern, reihenweise übereinander angeordnet, um die «Menge» zum Ausdruck zu bringen.

47. 82 : 114. Alexander verehrt den Gott der Juden: Auf der einen Seite sieht man einen Priester, der eine Tafel (mit dem Namen Gottes) in der Hand hält. Hinter ihm steht ein anderer mit einer Monstranz. Alexander ist von seinem Boukephalus gestiegen und vor dem Priester in die Kniee gesunken, die Hände zum Zeichen der Verehrung über die Brust kreuzend. Die Ritter seiner Begleitung schauen verwundert diesem Schauspiele zu. In der Ferne erblickt man eine Stadt.

56. Schlacht mit dem Heere des Darius = 43.

61. 81 : 113. Neuer Kampf mit Darius: Zu Pferde kämpfende Ritter mit Schwertern und Lanzen; einige liegen schon tot auf dem Boden.

62 v. 82 : 113. Die Ermordung des Darius: Vornen reitet Alexander, hinter ihm ein Fahnenträger und dann die übrigen Ritter. Im Hintergrunde sind mehrere Hügel, zwischen denen sich andere Szenen abspielen: 1) sieht man, wie zwei Männer auf den zu Boden geworfenen «Darius» eindringen, 2) Alexander vor der Leiche des Grosskönigs, 3) wie sich zwei Männer, die Mörder des Darius, hinter den Hügeln verbergen.

68. 82 : 116. Alexander heiratet Roxane: Ein alter Priester vereinigt die Hände Alexanders (jetzt mit Bart) und seiner Braut (mit tief ausgeschnittenem Kleide, langer Schleppe und einer Art von Hennin, der in der Mitte gespalten ist). Hinter ihm steht ein Brautführer, hinter ihr eine Brautjungfer und noch ein Diener.

70 v. 82 : 115. Alexander beratet sich mit seinen Freunden, auf welche Weise er über das Gebirge kommen könnte: Hinten Zelte, im Vordergrunde Alexander mit dreien seiner Freunde, links das Gebirge.

71. 80 : 114. Alexander überschreitet das Gebirge: Das Gebirge ist dargestellt als eine Felspyramide; darüber ergiesst sich der Feuerregen. Alexander reitet (mit einer spitzen Mütze) seinen Genossen voran.

79 v. 81 : 115. Alexander kämpft gegen die Indier: Von links kommen Elephanten, die Türme auf ihren Rücken tragen (die Elephanten sind nur in allgemeinen Zügen richtig wiedergegeben; Körper und Hals sind zu lang). Die Griechen gehen mit langen Stangen (an deren Enden sich glühende Kupferkugeln befinden, um sie scheu zu machen) gegen sie vor; die Stangen werden, ähnlich wie Kanonenrohre, auf Rädern vorwärtsbewegt.

80. 82 : 115. Zweikampf zwischen Alexander und König Koros: Beide jugendlichen Könige stehen gerüstet in den Schranken. Alexander durchsticht den Indierkönig mit einem langen Schwerte. Auf beiden Seiten stehen Musikanten.

91. 81 : 114. Alexander bewundert die Palmen mit den grossen Aepfeln (Kokosnüsse): Der König reitet an zwei Bäumen vorüber, an denen sich die merkwürdigen Früchte befinden. Hinter ihm folgen seine Genossen. Rechts das Gebirge.

102 v. 81 : 114. Der König Dindymus erhält von Alexander einen Brief: Dindymus liegt auf der Erde; er ist bis auf eine kleine Decke, die seine Scham bedeckt, ganz nackt. Trotzdem hat er eine Krone auf dem Haupte. Neben ihm sitzt seine ebenfalls unbekleidete Frau (mit langen Haaren) und zwei Kinder. Ein Bote, der von seinem Pferde gestiegen ist, überreicht ihm knieend einen Brief. Ueber die ganze Szene sind Bäume verstreut.

112. 80 : 114. Alexander besucht Dindymus: Dindymus sitzt aufrecht unter einem Baume; dahinter befinden sich mehrere seiner nackten Unterthanen (unverhältnismässig klein gebildet). Alexander, vor ihm niederknieend, reicht ihm die Hand; dahinter die Begleiter des letzteren.

127 v. 82 : 114. Alexander lässt die treulosen Führer ertränken: Am Ufer eines Sees sitzt Alexander mit seinen Begleitern zu Pferde. In dem Wasser sieht man Menschen schwimmen, die teilweise von, in der Gestalt von Pferden gebildeten, **Ypppotami** verschlungen werden. Auf der andern Seite des Sees liegt eine Stadt.

135. 83 : 114. Alexander sieht die nackten Menschen: Der König kommt von links mit seiner Schar herangesprengt; in einem Teiche waden zwei Männer und eine Frau, die sich vor ihnen flüchten. Landschaftlicher Fernblick auf eine Stadt.

139. 81 : 115. Alexander und der schwarze Bischof: Unter einem Baldachine, der einen Altar überdeckt, empfängt der bärtige Bischof, dessen ganze Kleidung aus einer Bischofsmütze besteht (zur Bezeichnung der schwarzen Hautfarbe ist der Körper mit kleinen Strichelchen ausschraffiert), den König, indem er ihm beide Hände reicht; Alexander folgen drei Genossen.

142. 83 : 115. Der Bischof lässt dem König von den heiligen Palmen weissagen: Der nackte Bischof weist mit der rechten Hand auf die Palmen, (die wie Oleanderbäume gezeichnet sind). Hinter ihm steht Alexander, die Hände faltend. Ebenso sind seine Begleiter durch andächtige Gebärden charakterisiert.

150 v. 84 : 115. Alexander in dem Zauberschloss: In einer weiten Säulenhalle (Perspektive schlecht) liegt der König des Schlosses auf einem Lager. Links ist eine Treppe, rechts der Weingarten (sehr undeutlich). Alexander und einige seiner Freunde knien vor dem Bette des Schlossbesitzers; andere, die die Schätze bewundern, stehen im Raume verteilt.

152 v. 84 : 115. Alexander lässt sich in einem Kasten in den Ozean senken, um die Wunder des Meeres zu schauen: Man sieht am Strande einen Mann mit Zipfelmütze, der an einer langen Kette einen Kasten in das Meer senkt, in dem man (schlecht verkürzt) einen Menschen sieht. In dem Wasser schwimmen Fische. Am Ufer stehen noch zwei Männer in orientalischen Kostümen. Hintergrund durch einen Berg und einen Baum ausgefüllt.

158. 83 : 113. Alexander sterbend, nimmt Abschied von seinen Freunden: In einer Säulenhalle sitzt der König auf seinem Throne, beide Hände erhebend. Rechts steht die Königin und ihre zwei Kinder, links seine Freunde, mit besorgter Miene auf seine Worte hörend.

20 a. II. Augsburg, Anton Sorg, 1478. fol.
Litt. Hain 786; Muther 79; Vergl. S. 31 f.
Ex. *München, Zürich.
Anm. Neue grössere Initialen.

1 v. 192 : 133. Alexander (auf einem Thronsessel sitzend und) seine Thaten erzählend: Er hat einen Malerhut unter der Krone, langes herabwallendes Haar, Zeitkostüm, einen langen Mantel mit kurzem Kragen und weiten Aermeln. Er erhebt die linke Hand (sprechende Gebärde). Sein Thron hat einen Baldachin, dessen Rückwand mit stilisierten Blumensternen geschmückt ist. Zu seinen Füssen steht ein Wappenschild mit Greifen als Embleme. Hinten rechts ist der Raum durch eine niedrige Mauer abgeschlossen. Darüber blickt man auf eine weite (nur in wenigen Strichen angedeutete) Landschaft hinaus.
5. = I 5 v.
10. ≍ I 11. 82 : 116 sehr rohe Arbeit.
14. = I 15.
15 v. 79 : 117 Kampf mit Nikolaus: Neues Schlachtenbild. Alexander durchbohrt (links vornen) einen feindlichen Reiter. «Meister des Sorg'schen Alexanders».
26 v. = I 28.
29 v. = I 31 v.
33 v. = I 36.
40. 80 : 116. Schlacht am Tigris: Aehnlich, wie II 15 v. Alexander kommt von rechts mit seiner Lanze. «Meister des Sorg'schen Columna».

41 v. = I 45.
43 v. = I 47.
52. = II 15.
56. = II 15.
57. = I 62 v.
62. = I 68.
64 v. ≍ I 70 v. ziemlich minderwertig.
65. = I 71.
72 v. = I 79 v.
73 v. = I 80.
83. = I 91.
93 v. = I 102 v.
103 v. = I 112.
118. = I 127 v.
125. = I 135.
128 v. = I 139.
132 v. = I 142.
139. = I 150 v.
141. = I 152 v.
147. = I 158.

20 b. III. Augsburg, A. Sorg, 1480. fol.
Litt. Hain 788; Muther 80; Vergl. S. 31 f.
Ex. *München.
Anm. Neue Initialen mit Masken. Formschnitte Kopien von II nur:

14. (≍) II 14. 87 : 112. «Meister des Sorg'schen Alexanders.»
40. 79 : 114. Neue «Schlacht» des «Meisters des Sorg'schen Columna».
52. = III 40.
56. = III 40.
62. 83 : 110. Hochzeit der Roxane: In einem, mit Gebälk bedeckten, Raume vollzieht der Priester den Trauungsakt Roxane hat einen Flechtenkranz um den Kopf geschlungen; Alexander ist ohne Krone (mit gegürtetem Kleide mit Kragen). Hinter der Roxane steht eine Frau mit Kopftuch, hinter Alexander zwei Männer. «Bämler'scher Meister» = Historie vom Herzog Ernst I 2 v.
64 v. fehlt.
65. = II 83.
73 v. Kampf mit Porus (≍) II 73 v.
118. ≍ II 118 (etwas verändert).

20 c. IV. Augsburg, A. Sorg 1483. fol.
Litt. Hain 789; Muther 81; Vergl. S. 31 f.
Ex. *München.
Anm. Kopie von II nur:

16. 87 : 115. Neue Schlacht: Alexander kommt von rechts, um einen feindlichen Reiter zu durchbohren. Auf der anderen Seite sprengt der gegnerische König heran, vor ihm rennt ein Hund. Ausblick auf eine Stadt, die hinter Hügeln hervorragt. «Meister des Sorg'schen Alexanders».
26. 78 : 112. Gesandtschaft des Darius: Neue Darstellung des «Meisters des Sorg'schen Columna».

40. = III 40.
52. = IV 40.
56. = I 16 v.
62. = III 62.
64 v. fehlt.
65. = II 83.
73 v. = II 73 v.
147. = II 132 v.

23 a. V. Strassburg, Martin Schott, 1488. fol.
Litt. Panzer, Ann. d. ält. deutsch. Litt. Nr. 267; Ebert 414; Hain 791; Muther 502; Kristeller, P., Die Strassburger Bücherillustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1888. 8°. (Beiträge zur Kunstgeschichte VII.) S. 82, Nr. 26; Vergl. S. 32 f.
Ex. Berlin, Berlin (Kupferstichkabinett), *Heidelberg, London, *München, Nürnberg (Germ. Museum), Zürich.
Anm. Format 77 : 113 (ausser 1 v).

1 v. 192 : 137 ≍ IV 1 v.
2. Initiale mit Masken.
4. ≍ IV 5.
7 v. ≍ IV 10.
9. ≍ IV 14, abg. (Essenwein) Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Nürnberg 1874. 4°. T. LXXIV.
10. ≍ IV 16, abg. (Essenwein) Holzschnitte etc. (s. o.) T. LXXIV.
18. ≍ IV 26 v., abg. (Essenwein) Holzschnitte etc. (s. o.). T. LXXIV.

20. ≍ IV 29 v.
22 v. ≍ IV 33 v.
27. ≍ IV 40.
28. ≍ IV 41 v.
29 v. ≍ IV 43 v.
34. ≍ IV 52.
38 v. ≍ IV 57.
43. ≍ IV 62.
43 v. ≍ IV 65.
48 v. ≍ IV 72 v., abg. (Essenwein) Holzschnitte etc. (s. o.). T. LXXIV.
49 v. ≍ IV 73 v.
56. ≍ IV 83.
63 v. ≍ IV 93 v.
70. ≍ IV 103 v.
79 v. ≍ IV 118.
84 v. ≍ IV 125.
87. ≍ IV 128 v.
90. ≍ IV 132 v.
95 v. ≍ IV 139 v.
96 v. ≍ IV 141.
101. ≍ IV 147.

b. VI. Strassburg, M. Schott, 1489. fol.
Litt. Hain 792; Muther 503; Kristeller Nr. 27; Vergl. S. 32 f.
Ex. Berlin.
Anm. = V (vergl. Kristeller).

c. VII. Strassburg, M. Schott, 1493. fol.
Litt. Panzer, A. d. ä. d. L. 363; Hain 793; Muther 504; Kristeller 31; Vergl. S. 32 f.
Ex. Berlin, Dresden, *München.
Anm. Einige ziemlich einfache Initialen Formschnitte = V, nur:

37 v. 78 : 114 eingeschoben ≍ IV 56.
84 fehlt.

Columna, Guido de, Eine schöne Historia wie Troia die kostlich Statt erstöret ward.

25. I. Augsburg, J. Bämler, 1474. fol.
Litt. Zapf, Augsburgs Druckergeschichte, 1. Teil. Augsburg 1788. S. 30; Panzer, Ann. d. ä. d. L. I, S. 81; Ebert Nr. 5010; Hain-Copinger 5514; Muther 38; Vergl. S. 33.
Ex. *London, Nürnberg.

Anm. Einfache Initialen mit Eierstab-Muster. Formschnitte alle vom «Meister des Bämler'schen Alexander».

1 v. 175 : 118. Traum der Hecuba bei der Geburt des Paris: Die Königin liegt (mit einer Krone auf dem Haupte) ruhig schlafend in dem grossen, quer über das Zimmer gestellten Himmelbette, welches auf der einen Seite durch einen Vorhang abgeschlossen ist. Aus ihrer unverhüllten Brust sieht man eine grosse Fackel herauswachsen, während man rechts an der Seite durch das grosse Bogenfenster auf das brennende Troia blickt. Im Vordergrunde trägt ein Mann das in Windeln gehüllte, neugeborene Kind, ein anderer mit einem Schwerte unter dem Arme folgt ihm, ein Hündchen trabt nebenher. Vor dem Fenster steht «Priamus», der das Szepter an die linke Schulter lehnt, während er mit der Rechten eine gebietende Bewegung macht. Abg. (Essenwein) Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts etc. (s. o.). T. LVIII.

2 v. 61 : 114. Ein Hirt findet den «Paris», der von einer Hindin gesäugt wird: Links sieht man in einem Baumstamme das in Tücher eingewickelte Kind. In der Mitte steht die Hindin; von rechts kommt der Hirt mit grossem Hute und Stab. Landschaft mit Bäumen. Abg. (Essenwein) Holzschnitte etc. (s. o.). T. LVIII.

3 v. 80 : 115. Paris kommt zur Nymphe Oinone: Die Göttin (mit einem merkwürdigen Kopfputz mit Flügelansätzen) steht vor ihrer Hütte (sehr klein im Verhältnis zu den Personen), deren eine Seite ganz von einer Thür ausgefüllt wird. Rechts kommt Paris, der ihr die Hand reicht, ein Hund läuft hinter ihm her.

5. 80 : 114. Der Erisapfel: Eris tritt in ein Zimmer, in das sie die Kugel geworfen hat. Die drei Göttinnen (mit ähnlichen Flügelansätzen am Kopfe, wie die Nymphe S. 3 v) sitzen an der linken Seite auf einer Wandbank neben einander.

7 v. 82 : 114. Paris giebt der Aphrodite den Apfel: An einem Tische sitzen die drei Göttinnen, rechts von ihnen ein König, links ein anderer Mann. Paris (sehr klein gebildet) steht auf der, dem Beschauer am nächsten liegenden Seite, er reicht den Apfel über den Sitz hinweg der bevorzugten Göttin. Abg. Muther II 5a.

8 v. 82 : 115. Kampf zwischen Peleus und Hektor: Zweikampf innerhalb von Schranken.

10 v. 79 : 114. Peleus beschläft Thetis: In einem, (durch die Quadrierung des Bodens) stark perspektivisch vertieften Zimmer liegt ein Mann neben einer Frau in einem grossen Bette. (Raumdisposition ähnlich 1 v.)

11. 79 : 118. Erkennungsszene zwischen Paris und Priamus: Zusammentreffen der beiden Männer.

12. 79 : 119. Zweikampf zwischen Paris und Hektor: Aehnlich 8 v. Ein Schiedsrichter steht in der Mitte.

13 v. 77 : 116. Priamus trauert über die Rückkunft des Paris: Ein Spielmann sitzt mit einer Harfe auf dem Thronsessel, der in der Mitte steht, links befindet sich Paris, rechts Priamus. Ueber dem Spielmanne schwebt ein Schwert, das den Scheitel seines Kopfes berührt (Priamus will ihm dadurch von den Sorgen, die ein König hat, eine Vorstellung machen).

16 v. 78 : 115. Jason landet in Troia: Auf einem Schiffe fährt er mit seinen Genossen an das Land, links empfängt ihn «Laomedon».

17 v. 81 : 117. Die Argonauten steigen in Colchos an das Land: Jason kniet hülfeflehend vor dem König Oëtes. Rechts sieht man eine Stadt.

19 v. 78 : 114. Jason schwört der Medea Treue: Jason sitzt auf einem Bette, die Hände zum Schwure erhebend, vor ihm steht Medea, die auf einen auf einem Tische stehenden, Götzen hinweist.

20. Jason beschläft Medea = 10 v.

21 v. 70 : 118. Jason gewinnt das Fliess: Jason (weit ausschreitend) greift in ein Blumengehege, worin das Fliess liegt. Rechts sieht man das Meer auf dem sein Schiff schwimmt. In der Ferne gewahrt man ein Gebäude auf einem Hügel.

etc.

Es folgt die Jason- und Herkules-Legende, die Jugendgeschichte des Achilles (Empfang des Achilles durch Lycomedes = Alexander I S. 36). Dann

Paris verlässt Troia: Hinten ein Teil einer mittelalterlichen Stadt, ausführlich geschildert, auch der Storch auf dem Neste ist nicht vergessen; im Vordergrunde sieht man den jungen Wanderer über die Brücke des Stadtgrabens ziehen.

Darauf: Ausfahrt und Rückkehr des Paris.

Wie die Griechen zu Apollo beten = Alexander I 5 v.

Abfahrt und Ankunft der Griechen, Einzel- und Massenkämpfe, Unterhandlungen. Für «Kämpfe» werden Stöcke von Alexander I 16 v, 43, 78 v, für Beratungen Alexander I 31 v verwendet. Ausserdem «Beweinung Hektors», fürchterlicher Kampf mit den Amazonen, Zerstörung Troias = Alexander I 45, endlich «das hölzerne Pferd», das auf Rädern an die Stadt herangefahren wird.

26. II. Augsburg, Sorg, 1479 fol.
Litt.: Hain 5515; Muther 92; Vergl. S. 33.
Ex. *München.
Anm. Formschnitte = I.

27. III. Augsburg, Sorg. 1482 fol.
Litt. Hain 5516; Muther 167; Vergl. S. 33 f.
Ex. *München.

1. 67 : 111. Jason verlässt seine Heimat: I: Auszug des Paris. Ein Bewaffneter, der seinen Speer geschultert hat, überschreitet eine Brücke; dahinter liegt eine befestigte Stadt. «Meister des Sorg'schen Columna.»

3. 77 : 117. Der König fordert Jason auf, das goldene Fliess zu holen: In der Mitte steht der König, vor ihm auf der rechten Seite «Jason» lebhaft gestikulierend (in steif ausschreitender Bewegung). Auf der anderen Seite stehen noch zwei Männer, von denen offenbar der eine den König zur Zurücknahme seines Befehles bereden will. «Meister des Sorg'schen Columna.»

4. 80 : 117. Ausfahrt des Jason: Mehrere Krieger sitzen in einem (unverhältnismässig kleinen) Schiffe. Der König steht am Ufer. Im Hintergrunde ist eine Stadt sichtbar. «Meister des Sorg'schen Alexanders.»

8. Jason und Medea = I 7 v. abg. Muther II 5a.

8 v. 80 : 115. Unterredung Jasons mit Oëtes: In einem, mit einer Balkendecke versehenen, Zimmer stehen die beiden Fürsten in der Mitte, auf beiden Seiten ihre Begleiter. «Meister des Bämler'schen Alexanders.»

9 v. = I 10 v.

10 = I 19 v. 77 : 114. «Meister des Sorg'schen Columna.» abg. Muther II 4a.

10 v. = I 11.

11. 80 : 116. Jason nimmt Abschied von Oëtes. «Meister des Sorg'schen Columna.»

11 v. Ausfahrt auf dem Schiffe. «Meister des Sorg'schen Alexanders.»

12. 89 : 122. Kampf mit dem feurigen Stieren: Jason (ganz gepanzert) geht mit dem Schwerte ausholend, gegen die beiden Stiere vor.

12 v. 89 : 122. Kampf mit dem Drachen.

13. 89 : 122 Kampf mit den eisernen Männern (etwas verworren in der Komposition).

13 v. 79 : 117. Erbeutung des Fliesses = I 21 v.

14. 79 : 116. Abfahrt von Colchos. «Meister des Bämler'schen Alexanders.»

14 v. 87 : 118. Ankunft in Thessalien = Historie vom Herzog Leopold I 3.

22 v. Zerstörung Troias = Alexander I 45.

24 v. Geburt des Paris = I 1 v. etc.

Am Schluss: An seinem Schreibpulte sitzender Gelehrter mit seinen Schülern, die neben ihm stehen, die rechten Hände erhebend. 80 : 117 = Rodericus Zamorensis, Spiegel des

menschlichen Lebens, s. l. e. a. (Hain 13948) S. 46 (stellt ursprünglich dar: Ein Notar verpflichtet zwei Sesselschreiber).

Ferner: Die Schriftsteller des Troianischen Krieges = Alexander IV 26.

28. IV. s. l. e. a. (Augsburg nach 1482) fol.

(I) N dem namē gottes Amen. Hie da / het sich an die köstlich hystori die da sagt von der erstörung der edeln auch / etc. . . .

Litt. Hain-Copinger 5513; Ebert 1010; Muther 13; Vergl. S. 34 f.

Ex. *Berlin (unkompl.), *Frankfurt a. M. (unkompl.), London, *München.

Anm. Verschiedene Initialen mit stilisierten Pflanzenornamenten.

1. = III 1.
3. = III 3.
4. 73 : 87. Abfahrt des Jason: Mehrere Männer fahren in einem kleinen Boote. «Meister des Sorg'schen Alexanders.»
4 v. 76 : 87. Landung in Troia: Die Männer steigen ans Land; dort typische Bäume.
5 v. 75 : 87. Empfang durch Laomedon: Links sitzt der König; seinem Throne nähern sich die Ankömmlinge, von denen sich die ersten vor ihm auf die Knie werfen wollen. «Meister des Sorg'schen Alexanders».
6 v. 79 : 115. Landung auf Chalkis = I 16 v.
8. = III 8.
8 v. 77 : 115. Unterredung des Jason und Oëtes ∽ III 8 v. «Meister des Sorg'schen Columna.»
10 v a. = III 9 v.
b. = III 10.
11 v. = III 11 v.
12 a. = IV 11 v.
12 b. = IV 4 v.
12 v. = III 12.
13. = III 12 v.
13 v. = III 13.
14. 76 : 113. Erbeutung des Fliesses ∽ III 13 v. «Meister des Sorg'schen Columna.»
14 v. = IV 3.
15. 76 : 112. Sie verlassen Chalkis, nehmen von dem König Abschied. «Meister des Sorg'schen Columna.»
15 v. = IV 11 v.
16 a. = IV 8.
b. 77 ; 114. Medea verjüngt Aeson: Medea kommt von rechts, auf der anderen Seite sitzt schon Aeson, sehr jugendlich aussehend, auf einem Bette. «Meister des Bämler'schen Alexanders» (?).
16 v. 77 : 115. Tod des Jason: Eine Frau und ein Mann in einem brennenden Hause. «Meister des Sorg'schen Columna.»
17. = IV 4.
17 v. = IV 5 v.
18 v. 82 : 116. Zug des Peleus gegen Troia: Rechts liegt die (sehr roh gezeichnete) Stadt, der auf einem Schiffe gewappnete Männer nahen. «Meister des Bämler'schen Alexanders.»
19 v. 80 : 116. Kampf aus Alexander II. «Meister des Sorg'schen Columna.»
21. = III 22 v.
21 v. Priamus erhält die Nachricht von dem Tode seines Vaters = Alexander IV. 26.
22 v. 75 : 113. Geburt des Paris ∽ I 1 v. (verkleinert).
23 v. 75 : 115 $\asymp$ I 2 v. «Meister des Sorg'schen Columna.»
25 v. 80 : 118 ∽ I 3 v. «Meister des Sorg'schen Columna.»
27. 79 : 113. ∽ I 5. «Meister des Sorg'schen Columna.»

etc.

Am Schluss eine Hälfte des vorletzten Formschnittes von III und: Die Schriftsteller des troianischen Krieges = Rodericus Zamorensis, Spiegel des menschlichen Lebens, s. l. e. a. (Hain 13948) S. 76 (ursprünglich darstellend: Ein Notar und ein Advokat mit dem Angeklagten vor dem Richter).

30. V. Augsburg, J. Schoensperger, 1488. fol.

Litt. Panzer, Ann. d. ä. d. L. I, S. 175; Ebert I, S. 385; Hain 5517; Muther 298; Vergl. S. 35 f.

Ex. *Heidelberg, *London, Nürnberg.

Anm. Enthält eine Anzahl neuer und alter Formschnitte (s. Text S. 35 f.). Die schönen Bilder S. 38 und 44 sind abg. (Essenwein), Holzschnitte des germ. Museums (s. o.) T. CIV.

32. VI. Strassburg, M. Schott, 1489 fol.

Litt. Panzer, Ann. d. ä. d. L. 280. Hain-Copinger 5518; Ebert 414; Muther 505; Kristeller, Strassburger Bücher-illustration (s. o.) S. 87, Nr. 28; Vergl. S. 36.

Ex. Berlin, Haag, *Heidelberg, *London, *München.

Anm. Die Formschnitte $\asymp$ III teils 66 : 114, teils 80 : 106. Der letzte Formschnitt ist original. S. 1 Randleisten aus Strassburger Plenar von 1483, abg. Kristeller (s. o.) S. 21.

34. VII. Strassburg, (Kistler) 1499 fol. (Titel Holztafeldruck). **Ein · hübsche · histori | vō · der · künigclichen · | stat · troy · wie · si · zersto / rett · wart ·**

1 v. Geburt des Paris.

2. ¶ **Hie hebt sich an ein schöne Hystori wie Troya die / mechtig vnnd kostlich statt erstöret ward . . . .** *(in fine)* ¶ **Hie endet sich das buch vnd hy / stori wie die reiche köstlich vn mechtig / ztat Troya ward erstöret durch die ver / hengnüß gottes. Zů einem exempel der / ganczen welt. dobey man mercke mag / das sich nyemandts seines adels reich- / tumbs oder mächtigkeyt zů vil überne / men sol. Das getruckt vnnd volendet / ist in der löblichenn statt Straßpurg / vff mitfasten. Do manzalt M.CCCC neüczig vnnd neün jar.**

Litt. Vergl. Proctor, Index to the Early Printed Books in the British Museum to the Year MD. London 1898—99. 4°. I Nr. 758. Copinger beschreibt dieses Buch fälschlich unter der Hain-Nummer 5519 (s. folgende Ausgabe); Vergl. S. 37 ff.

Ex. *London (Brit. Mus. Nr. 1456. k. 3).

Anm. Formschnitte sind sehr freie Kopieen von VI.

35. VIII. Strassburg, (Knoblouch) 1499 (? wahrscheinlich Fälschungsnachdruck vom Jahre 1509). fol.

Ein hübsche History von der künigclichē / statt · Troya. wie sie zerstöret wart . . . *(in fine)* **Dz / getrukt vn volendet ist jn d'löblichenn / stat Straß- purg vff mitfastē. do mā zalt / M.CCCC neünczig vnnd neün jar.**

Litt. Panzer, Ann. d. ä. d. Litt. 482; Hain 5519; Kristeller S. 53 und S. 108 Nr. 230; Vergl. S. 38 f.

Ex. Dresden (unkompl.), *London (Brit. Mus. Nr. 837. e. 23).

Anm. Viele Stöcke von VII verwendet, einige zerschnitten, andere neu.

---

39. Königshoven, Jac. von

1) Cronica von allen kaysern vnd künigen

2) von allen Bäbsten, die von sannt Peter den ersten pabst biß auff dise czeit gewesen seind.

I. Augsburg, J. Bämler, 1476. fol.

Litt. Hain 9792; Muther 46; Vergl. S. 39 f.

Ex. Berlin, *Frankfurt a. M., Haag, *München.

1) 1 v. 204 : 148. In der Mitte sitzt der Himmelskönig (nach der Beschreibung im 4. u. 5. Kap. der Offenbarung Johannis) auf einem gothischen Sessel, an dessen Lehnen die Evangelistensymbole angebracht sind, er deutet mit seiner Linken auf die Brust, wo die «Gestirne» hervorleuchten, mit der Rechten hält er ein Buch, das auf seinem Schosse liegt. Unter seinen Füssen lagert das Lamm Gottes auf dem Buche

mit den sieben Siegeln. An beiden Seiten sind die 24 Aeltesten gruppiert mit Kronen und Harfen. Vor den Stufen des Thrones kniet betend Johannes d. E., verzückt emporblickend; rechts im Vordergrunde sieht man einen Engel.

2 v. Initiale «L», wie 1 v. vom Bämler'schen Meister.

Reformacion, So der aller durchleuchtigist großmechtigist fürst .... Sigmund Römischer keyser .... zu bringen fürgenommen hett.

1 v. 182 : 128. Traum Kaiser Siegmunds in Pressburg: Der Kaiser liegt schlafend (mit der Krone auf dem Haupte) in einem Himmelbette, das quer über das Zimmer gestellt ist. Durch ein grosses Fenster der Rückwand blickt man ins Freie, wo der Kopf des Weltenrichters in den Wolken schwebend sichtbar wird; von seinem Munde geht ein Strahlenbündel aus, in der Richtung auf den schlafenden Kaiser zu verlaufend. Abg. Muther II, 21.

reformation, So der aller durchleuchtigist Großmächtigist fürst .... fridich (sic! für Friedrich) Römischer keyser .... auffgericht vnd zu halten geboten hat.

1 v. 182 : 128. Veronika mit dem Schweisstuche: Veronika (mit einem turbanartig geschlungenen Kopftuche, hochgegürteten Untergewande und einem weiten Ueberwurfe) hält mit beiden Händen das grosse Tuch mit dem Gesichte des leidenden Christus. «Bämler'scher Meister.» Abg. Muther II, 22; Schreiber Nr. 1721 beschreibt es als Einzelblatt.

2) 1 v. 187 : 128. Die Messe des hl. Gregor: Links kniet der Papst betend vor dem Altare, auf dem der Heiland in der Kelter sichtbar wird; dahinter sind die Waffen Christi angebracht. Rechts ist ein Engel, den Weihkessel schwenkend, als Chorknabe thätig. «Bämler'scher Meister».* Abg. Muther II, 23.

2. Initiale «U».

43. II. Augsburg, A. Sorg, 1480. fol.

Litt. Hain 9793; Muther 162; Vergl. S. 40 f.

Ex. Augsburg, Berlin Kupferstichkabinett, *München, Zürich.

Anm. Initialen der Sorg'schen Meister.

1) 1 v. 193 : 119. Kaiser und Kurfürsten: Der (bärtige) Kaiser sitzt auf seinem Throne (mit Baldachin und ornamentierter Rückwand); er hat eine Krone, die Rechte (gebieterisch) erhoben, in der linken Hand das Szepter. Ueber ihm ist das Reichswappen angebracht. Vor ihm knien zwei Männer (schlecht verkürzt), die ihm ein Buch überreichen. Zu beiden Seiten stehen die Kurfürsten, links die drei geistlichen in Bischofstracht, rechts die vier weltlichen. Vor ihnen liegen ihre Wappen; drei der weltlichen Kurfürsten haben Fahnen, einer (der dem Kaiser am nächsten stehende «König von Böhmen») eine Krone. Hinter der Szene zieht sich eine niedrige Mauer hin, worüber man auf die Landschaft hinausblickt.

2) 187 : 118. In der Mitte sitzt Petrus mit der dreifachen Papstkrone und Glorie auf einem Throne, den Schlüssel in der rechten Hand, die Linke auf dem, auf dem Schosse liegenden, Buche. Links von ihm stehen drei Päpste, rechts drei Kardinäle. Hinten eine Mauer (höher wie bei 1 v).

44. III. Augsburg, J. Schoensperger, 1483. fol.

Litt. Zapf, Buchdruckergeschichte Augsburgs I, S. 78; Panzer, Ann. d. ä. d. Litt., p. 167, Nr. 293; Hain 9794; Vergl. S. 40 f.

Ex. *Frankfurt a. M., *Gotha, *München (unkompl.), Wolfenbüttel (unkompl.), Zürich.

Anm. Initialen im Stile von Alexander I. (kleiner).

1) 1 v. = II 1) 1 v.

2) 1 v. = II 2) 1 v.

---

* Wahrscheinlich gegenseitige Kopie eines Einblattdruckes mit der Künstlerinschrift bastion ulmer. Vergl. Schreiber Nr. 1471.

45. Rupertus a Santo Remigio, **hystori wie die turcken vnd andre geschlecht der vngleubigen die christenlichen kirchen .... angefochten etc.**

Litt. Hain 8753; Muther 56; Potthast I, S. 168; Vergl. S. 41 f.

Ex. Berlin (Kupferstichkabinett), *München.

1 v. 195 : 122. Papst Urban fordert die in Clermont versammelten Christen zum Kreuzzuge auf: Der Papst predigt, links auf einer Aussenkanzel stehend, hinter ihm sieht man noch einen Kardinal. Ringsum ist die andächtige Menge* versammelt, darunter, rechts hinten, der römische Kaiser. Auch aus den Häusern des Hintergrundes blicken Zuschauer auf die Versammlung herab. «Meister des Bämler'schen Alexanders». Abgeb. Muther II, 24.

4 v. 88 : 120. Erteilung der Absolution: Rechts steht ein Kardinal auf einer niedrigen Kanzel (Ambo), auf der anderen Seite die Gemeinde. «Meister des Sorg'schen Alexanders» (?).

5 v. 88 : 125. Auszug des Petrus von Einsiedeln: Im Vordergrunde reitet eine Ritterschar mit einer Kreuzesfahne vorbei. Hinten Landschaft mit einer Burg. «Meister des Bämler'schen Alexanders». Abg. Muther II, 26.

7. Erstürmung eines Kastells = «Columna» III 22 v.

9. 87 : 119. Der Heereszug der Franzosen. Hinten Ausblick auf eine Stadt. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

10 v. 88 : 119. Die Ritter von Apulien, Calabrien und Sicilien schliessen sich «Boamundus» an: Einigen Männern wird das Kreuz aufgenäht. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

13 v. Schlacht aus Alexander II. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

14 v. 85 : 120. Bohemundus empfängt die Franzosen in Konstantinopel. «Meister des Bämler'schen Alexanders».

16. 80 : 120. Der Kaiser Alexius schwört, die Kreuzfahrer nicht zu belästigen. Aus «Columna» II.

17 v. 88 : 125. Die Kreuzfahrer bahnen einen Weg: Zwei Männer fällen Bäume. «Meister des Bämler'schen Alexanders».

18 v. 90 : 124. Sie belagern eine Stadt: Die Stadt wird von übermässig gross gebildeten Türken verteidigt. Die Christen haben einen Belagerungsturm gebaut. Rechts im Vordergrunde entflieht eine Frau mit ihrem Kinde. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

19 v. 88 : 120. Belagerung einer Stadt: Im Vordergrunde sieht man eine Wurfmaschine und Zelte. Auf der Erde liegen Türkenköpfe zerstreut. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

21. Kampf aus Alexander II.

22. Kampf aus Alexander I.

22 v. 89 : 123. Bestattung der Toten. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

24. = 22 v.

25. 85 : 112. Unterredung zwischen zwei Türken (zu Pferde). «Meister des Sorg'schen Alexanders».

27. 90 : 120. Kapitulation einer türkischen Stadt. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

28. Eroberung von Caesarea = 27.

29 v. = 7.

31. 99 : 118. «Meister des Bämler'schen Alexanders».

32. 81 : 115. Bestattung der Toten (Realistische Darstellung). «Meister des Sorg'schen Columna» (?).

33. 80 : 113. Kampf. «Meister des Bämler'schen Alexanders».

33 v. 87 : 125. Rede des Bohemund. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

34 v. = 31.

36. 98 : 125. Das Gelöbnis der Christen. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

37 v. 90 : 117. Die Erbeutung von Vieh. «Meister des Sorg'schen Alexanders».

---

* Die Gesinnung der Versammlung kommt in der Aufschrift des Schriftbandes zum Ausdruck: „deus wilt".

38 v. = 32.

Fernere Formschnitte alle vom «Meister des Sorg'schen Alexanders», abgesehen von 52 und 90 (= 33), die der «Bämler'sche Meister» hergestellt hat.

---

hystorie ains edeln fürsten herczog Ernst von baiern vnd von österich.

46a. I. s. l. e. a. (Augsburg, A. Sorg ca. 1480) fol.

Hienach Folgt ain hüpsche liepliche / hystorie ains etc.

Litt. Hain 6672; Bartsch, K., Herzog Ernst. Wien 1869. 8°. S. 227 ff.; Muther 64; Vergl. S. 42 f.

Ex. *Augsburg, London, *München (unkompl.).

Anm. Alle Formschnitte sind vom «Meister des Sorg'schen Alexanders». Viele Initialen. — Die Reihenfolge der Ausgaben ist unbestimmbar.

1. 83 : 109. Herzog Ernst (Einleitungsbild): In einem ummauerten Raume sitzt der Herzog auf einem breiten Sessel mit hoher Rücklehne, etwas nach rechts gewendet, offenbar seine Thaten erzählend. Hinten Ausblick auf eine Hügellandschaft.

2. a) Vermählung Kaiser Ottos mit Ottegeba. = «Alexander» III 62.

b) Initiale Z.

4 v. 84 : 109. Der Pfalzgraf verläumdet den Herzog vor dem Kaiser: Der Kaiser (mit einem Vollbart) sitzt (links) auf einem Throne, sich etwas vorneigend, um die Worte des vor ihm stehenden Pfalzgrafen besser verstehen zu können, der zur Bekräftigung seiner Erzählung mit seiner Hand auf seine Brust schlägt.

7 v. 82 : 109. Ernst ermordet den Pfalzgrafen Heinrich: Der Kaiser und der Pfalzgraf sitzen neben einander auf einer Bank. Ernst ist an sie herangetreten und hat dem Pfalzgrafen ein langes Schwert in die Brust gestossen, der seine Hände emporreckend, laut aufzuschreien scheint.

9 v. 82 : 109. Herzog Ernst bittet Heinrich von Sachsen um Schutz: Heinrich sitzt auf der rechten Seite auf einer Bank, der heraneilende Herzog Ernst will sich vor ihm auf die Kniee werfen.

10. 82 : 108. Herzog Ernst reitet mit seiner Kriegerschar nach Regensburg: Ernst und seine Begleiter, alle in Ritterrüstung, reiten an ein Thor heran, worüber das Wappen mit den gekreuzten Schlüsseln hängt.

12. 82 : 109. Die Bürger von Regensburg empfangen den Herzog: Ein Bürger kommt den Rittern entgegen, reicht dem Herzog die Rechte, während er mit der linken Hand nach dem Hute greift.

12 v. 80 : 105. Der Kaiser belagert Regensburg: Ein Mann fällt mit einer Axt Bäume, einer derselben liegt schon auf der Erde, die Krone des andern fällt eben herab (die Bäume sollen zum Bau der Belagerungswerkzeuge verwendet werden); links ist ein Thor der Stadt sichtbar.

13. 82 : 119. Kapitulation von Regensburg: Der Kaiser zu Pferd reitet mit seinem Gefolge an die Stadt heran, woraus ihm zwei Bürger entgegenkommen, wovon einer, den Hut lüftend, ihm die Schlüssel der Stadt übergiebt.

14. 83 : 109. Herzog Ernst teilt seinen Leuten seinen Plan mit, in das heilige Land zu ziehen: Links steht der Herzog (in langem Gewande mit Kragen), während sein Gefolge, auf der anderen Seite bei seinem Berichte staunend die Hände erhebt.

16. 80 : 106. Der Herzog wird vom König von Ungarn empfangen: Der rechts vor dem Thore der Stadt stehende König reicht dem, sich verneigenden, Herzoge die Hand.

17. 83 : 108. Ernst nimmt Abschied vom griechischen Kaiser: Der Herzog, der mit seinen Genossen in dem (viel zu kleinen) Schiffe sitzt, reicht dem, am Ufer stehenden Kaiser die Hand.

18. 84 : 111. Sie werden an die Stadt des Königs Agrippa verschlagen: Man sieht eine befestigte Stadt, deren Mauern schroff nach dem Hafen zu abfallen, in dem das Schiff liegt. Vor den geschlossenen Thoren erblickt man Herzog Ernst mit seinen Genossen an die Pforten angelehnt, mit den Zeichen sichtbarer Ermüdung. In der Stadt befindet sich ein Krieger.

19 v. 83 : 109. Einzug in die Stadt; ähnlich wie 10.

23 v. 82 : 109. Kampf mit den Bewohnern der Stadt, den Kranichmenschen: Von der einen Seite kommen die, mit Schwertern bewaffneten, Mannen des Herzogs, von der andern Seite die Kranichleute (mit Kranichhälsen und Köpfen, der untere Teil ist menschlich); einer liegt bereits tot auf der Erde.

24 v. 84 : 110. Sie kommen an den Magnetberg: Das Schiff stösst an einen, aus dem Meere hervorragenden, (kleinen) Berg. Die Insassen, darunter der Herzog, blicken ängstlich nach dem Orte des Zusammenstosses.

25 v. Der Schiffbruch am Magnetberg = 24 v.

26 v. 83 : 109. Die geretteten Genossen lassen sich, da in den übrig gebliebenen Schiffen nicht genug Platz ist, von ihren Reisegefährten in Ochsenhäute einnähen und von Greifen in ihr Nest tragen: Auf einem kleinen Schiffe sitzen zwei Männer. Ein Greif kommt herbeigeflogen und ergreift eine Ochsenhaut, die der eine Mann ihm reicht, während andere zum Gebet die Hände falten.

27. 82 : 111. Die Freunde des Herzogs Ernst verlassen das Greifennest: Auf einem Felsen sieht man ein Nest; ein Mann klettert an dem Felsen herunter, ein anderer ist schon unten angekommen (Landschaft durch Bäume belebt).

27 v. 84 : 110. Vier Genossen treffen sich im Wald: Man sieht zwei Männer, die einander begegnen (Bäume ähnlich, wie 27, sehr typisch).

28. 86 : 110. Sie suchen den Herzog: Vier Männer kriechen zwischen, verschiedenartig gestalteten, Felsen herum.

29 v. 84 : 109. Sie bauen ein Floss: Einer fällt mit einer Axt einen Baum, andere binden Stämme zusammen, ein Mann kniet, um mit der Hand die Schnur festzuhalten, die zu einem Knoten geknüpft werden soll; hinten steht der Herzog (mit einem Stabe) Anordnungen treffend.

30 v. 84 : 109. Die Flossfahrt: Die Männer stehen auf dem (perspektivisch schlecht verkürzten) Flosse.

32 v. 83 : 110. Die Riesen senden dem Könige der Cyclopen einen Boten, sie zu Unterwerfung auffordernd: Der König (mit Krone, vollbärtig) sitzt auf einer Bank, neben ihm ein Diener. Ein grosser Mann (dessen Helm bis an den Rand des Bildes reicht) in voller Ritterrüstung überreicht ihm den Brief.

34. 83 : 109. Der Herzog kommt zu den Zwergen: Auf der linken Seite reitet der Herzog mit seinen Leuten auf eine kleine Stadt hin, vor der die Zwerge (in Zeittracht) stehen; der Herzog weist auf dieselben verwundert hin.

35. 83 : 112. Er kommt ins Mohrenland: Während der Herzog am Ufer eines Flusses steht, kommt ihnen ein bemanntes Schiff entgegen. Hinten eine Stadt.

39. 84 : 110. Ernst zeigt dem Könige von Babylon seine Gefangenen: In einer offenen Halle, die hinten nur durch eine niedrige Mauer abgeschlossen ist, sitzt der Herzog neben dem Könige zu Tische. Vor ihnen stehen zwei Zwerge und ein, ganz mit Haaren bewachsener, Riese.

44 v. 84 : 111. Rückkehr, Einzug in Nürnberg: Aehnlich wie 10, nur ist hinten ein anderes Städtebild gegeben; über dem Thore sieht man das Nürnberger Wappen.

48 v. 84 : 110. Bau des Benediktinerklosters in Salza durch die Kaiserin Adelheit: Die Kaiserin ist einem Handwerker dabei behülflich, ein Brett auf eine Hobelbank zu legen. Im Hintergrunde sieht man bereits einen Teil der Kirche.

49. 83 : 109. Die Kaiserin, die die Gewohnheit hatte, immer die Brosamen vom Tische aufzulesen, wird, von den Dienern beim Kaiser Otto denunziert, von diesem deshalb zur Rede gestellt, als er sie dabei ertappt zu haben glaubte; aber imselben Augenblicke verwandeln sich die Brotkrummen in Trauben: Die Kaiserin sitzt neben ihrem Gemahle an einem Tische, sie scheinen miteinander zu sprechen; die Kaiserin hat in ihrer einen Hand Trauben, mit der andern

weist sie (anklagend) auf die links stehenden (bösen) Diener hin.

49 v. 84 : 109. Der Kaiser befiehlt Adelheit, um ihre Liebe zu erproben, sich nackt auszuziehen, damit er sie mit Ruten züchtigen könnte. Als sie ihm gehorcht, hebt sich durch die Macht der Sonne ihr Gewand von der Erde und beschützt sie dadurch vor der Peinigung: Die Kaiserin steht ganz nackt (nur die Krone hat sie auf dem Haupte) da, ängstlich nach dem Kaiser umblickend, dem sie den Rücken zuwendet. Hinter ihr steht der Kaiser, die Rute schwingend. Dazwischen sieht man das Gewand schweben; das Sonnengesicht blickt von oben auf die Szene herab. Hinten eine niedrige Wand.

50. 84 : 109. Die Kaiserin verkündet dem Kaiser den Einsturz des Augsburger Münsters in dem Augenblicke der Katastrophe: Das Bild ist in zwei Hälften geteilt: Links sieht man das Kaiserpaar beim Tische sitzen, rechts die Kirche mit dem einfallenden Turme.

48 b. II. s. l. e. a. (Augsburg, A. Sorg.) fol.

¶ Hienach volget ein hübsche liebliche / Historie eines edlen fürsten Hertzog / Ernst etc.

Litt. Hain 6674; Bartsch S. 227 ff.; Muther 65; Vergl. S. 42 f.

Ex. *München.

Anm. Dieselben Formschnitte, wie I.

1. = I 1.	32 v. = I 25 v.
2 v. = I 2.	34. = I 26 v.
6. = I 4 v.	35. = I 27.
11. = I 7 v.	35 v. = I 27 v.
13 v. = I 9 v.	36. = I 28.
14 v. = I 10.	38. = I 29 v.
16 v. = I 12.	39. = I 30 v.
17. = I 12 v.	42. = I 32 v.
18. = I 13.	44. = I 34.
19. = I 14.	45 v. = I 35.
21. = I 16 v.	51. = I 39.
22 v. = I 17.	58. = I 44 v.
23. = I 18.	64. = I 48 v.
25. = I 19 v.	65. = I 49.
30. = I 23 v.	65 v. = I 49 v.
31. = I 24 v.	66. = I 50.

48 c. III. s. l. e. a. (Augsburg, A. Sorg.) fol.

¶ Das buch sagt võ hertzog Ern / sten etc.

Litt. Hain 6675; Bartsch, S. 227 ff; Vergl. S. 42 f.

Ex. *München.

Anm. Dieselben Formschnitte, wie I und II.

1. = II 1.	23. = II 32 v.
2. = II 2 v.	23 v. = II 34.
4 v. = II 6.	25 v. = II 35.
8. = II 11.	26. = II 35 v.
9 v. = II 13 v.	26 v. = II 36.
10 v. = II 14 v.	27 v. = II 38.
12. = II 16 v.	28 v. = II 39.
12 v. = II 17.	30 v. = II 42.
13. = II 18.	32. = II 44.
14. = II 19.	33. = II 45 v.
15. = II 21.	39 v. = II 51.
16. = II 22 v.	44 v. = II 58.
17. = II 23.	49. = II 64.
18. = II 25.	49 v. = II 65.
22. = II 30.	50. = II 65 v.
22 v. = II 31.	50 v. = II 66.

49. IV. s. l. e. a. (Strassburg, Heinrich Knoblochtzer).

Die nach volget ein hüpsche liebliche / hystorie eins edlen fürsten hertzog / Ernst etc.

Litt. Zapf, Augsburgs Druckergesch. S. 156. 13; Panzer, Zusätze. S. 16, 75; Ebert 6908; Hain 6673; Brunet, Manuel II. 1048; Bartsch, Herzog Ernst, S. 227 ff.; Muther 527; Kristeller, Strassburger Bücherillustration S. 77, 2; Bibliographische Studien zur Buchdrucker-Geschichte Deutschlands I: Schorbach, K., und Spirgatis, M., Heinrich Knoblochtzer in Strassburg (1477—1484). Strassburg 1888. fol. S. 25; Vergl. S. 43.

Ex. Donaueschingen, *München, Strassburg.

Anm. Handwerkmässige Kopie von II. (Format 98 : 129) nur:

21. fehlt, dafür 22 v. wiederholt.

65. (≍) II 65.

1 abg. Schorbach und Spirgatis (s. o.) Tafel 13.

---

50. 1) **hystori... von hertzog Leupold vnd seinem sun Wilhalm** etc.

I. Augsburg, A. Sorg., 1481 fol.

Litt. Hain 10041; Muther 163; Vergl. S. 43 f.

Ex. *München.

Anm. Formschnitte (Format ca. 88 : 118) vom «Meister des Bämler'schen Alexanders», «Meister des Sorg'schen Alexanders» und «Meister des Herzogs Leopold».

2) **buch des edeln ritters vnd landtfarers Marcho polo.**

1 v. 182 : 114. Man sieht den Ritter (in ziemlich steifer Haltung) abgebildet. «Meister des Bämler'schen Alexanders».

51. II. Augsburg, Sorg, 1491. fol.

Litt. Muther 164 (unter Nr. 187 erwähnt er den 2. Teil noch einmal, wahrscheinlich nach dem defekten Augsburger Exemplar); Vergl. S. 44.

Litt. Copinger 3550.

Ex. *Augsburg (nur einige Blätter des 2. Teiles), *Berlin, Olmütz.

1) = I 1.

2) **Hertzog wilhalm von Orlents** (Augsburg, Sorg 1491).

1. 88 : 120. Wilhelm von Oranse und Herzog Friedrich vereinbaren die Abhaltung eines Turniers: Die beiden Fürsten stehen einander gegenüber, an den Seiten Knechte mit Fahnen. «Meister des Herzog Leopold».

2. 87 : 121. Der Tod Wilhelms: Man sieht Wilhelm von Oranse tot am Boden liegen, neben ihm noch eine andere Leiche. Der Herzog Friedrich sitzt noch auf seinem Pferde. Trabanten stehen auf der anderen Seite. Im Hintergrunde sieht man die Frau Wilhelms im Wochenbett mit dem neugeborenen Kinde. «Meister des Herzog Leopold».

3. 88 : 118. Der Herzog wird der Pflegevater des jungen Wilhelm von Oranse: Der Herzog ist eben von seinem Throne aufgestanden, um das Knäblein in Empfang zu nehmen, das ein Mann ihm gebracht hat. «Meister des Herzog Leopold».

4. 88 : 119. Zwei Mägde erzählen dem jungen Fürsten die Geschichte seiner Herkunft: Rechts stehen zwei Frauen, auf der anderen Seite ein Ritter in Rüstung. Die Szene spielt sich auf den Zinnen einer Stadtmauer ab. «Meister des Herzog Leopold».

4 v. 88 : 118. Wilhelm nimmt Abschied von Herzog Friedrich: Links steht der Fürst mit seinem Gefolge am Eingange eines Hauses, Wilhelm (in weit ausschreitender Stellung) reicht ihm die Hand, in der Linken seine Mütze haltend. «Meister des Sorg'schen Columna». Abg. Könnecke, G., Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. 2. Aufl. fol. S. 70.

5. 92 : 118. Er kommt zum König von England: Wilhelm will sich vor dem sitzenden König auf die Knie werfen, hinter ihm steht sein Gefolge. Im Hintergrunde eine Abschlussmauer und Ausblick auf eine Landschaft. «Meister des Herzog Leopold».

6. 88 : 117. Wilhelm wird krank und von der Königstochter gepflegt: In einem, schräg über das Zimmer gestellten Bette, liegt der junge Ritter, unbekleidet, nur mit

einer Decke bis zur Brust verhüllt. Die Königstochter (mit einer Krone, in Modetracht mit einem hochgegürteten Kleide, an der Brust tief ausgeschnitten, die Aermel durch Bänder gepufft) steht an seinem Bette und reicht ihm die Hand. Links durch eine Thür Ausblick ins Freie. «Meister des Herzog Leopold».

7. Wilhelm kommt zum Herzog von Frankreich = 4v.

8. Er nimmt Abschied vom König = Herzog Ernst I 17.

9. 89 : 120. Er raubt die Königin: Man sieht ihn im Galopp davonsprengen; hinten auf seinem Pferde sitzt die Königin. Hinter ihm reiten die ihn verfolgenden Ritter. «Meister des Herzog Leopold».

9v. 86 : 117. Man bringt ihn gefangen vor den König: Links sitzt der König; Wilhelm, in dessen Achsel ein Speer sitzt, wird von zwei Knechten herbeigeführt. «Meister des Herzog Leopold».

11. 88 : 112. Die Tochter des Königs von Griechenland will den Speer aus seiner Schulter ziehen: Er sitzt auf einer von Zinnen gekrönten Festungsmauer; die Königstochter kommt von hinten und greift nach dem Speere. (Schlechter Formschnitt des) «Meisters des Herzog Leopold».

12. 95 : 118. Er kämpft mit dem Heidenkönig: Kampfszene aus dem «Herzog Leopold»; auf beiden Seiten zuschauende Frauen. Hinten Ausblick auf die Stadt. «Meister des Herzog Leopold».

14. Kampf = Alexander II 15v.

14v. 98 : 119. Der König von Griechenland spricht mit der Aebtissin wegen der Einkleidung seiner Tochter: Der, auf der linken Seite stehende, König spricht mit einer Nonne. «Meister des Herzog Leopold».

15v. 98 : 121. Die Verlobung: Der König sitzt auf seinem Throne, vor ihm steht die Nonne. Auf der rechten Seite umarmt Wilhelm die Königstochter. Hinten Abschluss durch eine niedrige Mauer. «Meister des Herzog Leopold».

16. 95 : 116. Feste der Verlobung: In der Mitte schreitet Wilhelm (auch bekrönt) neben der Königstochter, in eifrigem Gespräche mit ihr, dahinter die Hofdamen. Rechts von ihnen sitzt der König; daneben stehen Musikanten. Aus dem «Herzog Leopold». «Meister des Herzog Leopold».

---

52. Büchlein wie lang die kaiserlich Stadt Augsburg vor langen Jahren ihren Ursprung und Anfang gehabt. Augsburg 1483. 8°.

Litt. Zapf, Augsburgs Druckergeschichte, 1. Teil. Augsburg 1788. S. 68; Panzer, Ann. d. ä. d. L. S. 141, Nr. 186, Zus. S. 50; Hain 1942; Muther 249; Vergl. S. 45 f.

Ex. *Augsburg (Privatbesitz der Familie von Stetten, in Aufbewahrung der Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg), *München.

1v. 148 : 98. Stadtansicht von Augsburg: Stadt mit doppelter Umwallung und Graben; darin zahlreiche, verschiedenartig charakterisierte Kirchtürme mit vielgestaltigen Wetterfahnen. Im Vordergrunde, links, führt eine von einem Thorturme ausgehende Brücke über die Gräben.

2 (beim Augsburger Exemplar in rotem, beim Münchener in schwarzem Drucke):

In gotes namen amen. Hie nach in disem büchlin / würdet kürtzlichen begriffen wie lang die keyserlich stat augspurg vor langen zeiten iren ursprunge vñ anfang gehebt. Auch von wem und zů welcher tzeit / christenlicher gelaub an gefangen hat. Und besunder / von dē gotz hauß sant ulrichs (sic) vñ sand affra zů aug / spurg gelegen mit was wirdigkeyt got der her das / selbig gotz hauß fürsehen und begabt hat dar innen / ir beyder leychnam ligen vñ rasten mit sambt vil an / deren wirdigen grossen namhaftigen heiltum etc.

Initiale Z mit Eierstabverzierungen.

6v. 78 : 68. Marter der hl. Afra: ⌣ (sehr genaue Kopie): Heiligenleben, Augsburg, Günther Zainer, 1472, fol. Bd. I, S. 130 (Hainer 9968). Die Heilige, in langer Kutte mit gelösten Haaren, steht in der Mitte, an einen Pfahl gebunden, ihre Hände sind über den Leib zusammengeschnürt. Sie steht auf einem brennenden Scheiterhaufen, der (rechts) durch einen Mann mit einem Blasebalge angefacht wird, während auf der anderen Seite ein zweiter mit einer Feuergabel Holz hineinschiebt.

8v. 70 : 72. Hl. Viktor: Aus dem Heiligenleben, Augsburg 1471. Bd. II (Hain 9968)? Links steht der hl. Bischof mit der Hostie, ihm gegenüber ein Chorknabe, der den Hirtenstab hält.

9. 80 : 72. Hl. Simpert: Aus dem Heiligenleben, Augsburg, Zainer, 1471. Bd. II? Links steht der Bischof mit dem Hirtenstabe in der Hand. Vor ihm (rechts) kniet eine Frau. Dahinter sieht man den Kopf eines Wolfes, der ein nacktes Kind im Maule hat.

12. 70 : 80. H. Ulrich: ⨯ Heiligenleben, Augsburg 1472. I, S. 72. Links sitzt der Bischof schlafend auf einem Stuhle. Von der rechten Seite nahen ihm zwei, in lange Gewänder gehüllte Engel, von denen der eine den Kelch und Krummstab, der andere die Hostie trägt. «Meister des Sorg'schen Alexanders». Vergl. Abb. II. S. 45.

22. 75 : 79. Einsturz der Kirche SS. Ulrich und Afra: Die Kirche, von der einen Seitenschiffseite aus gesehen, ist wenig der Wirklichkeit entsprechend wiedergegeben. Die Vierung ist eingestürzt und hat dabei andere Teile mit sich gerissen; unter den Trümmern liegen Menschen. Links vornen steht gesondert das Glockenhaus.

Am Schlusse anhängend (Zugehörigkeit?; nur beim Augsburger Ex.; im Germ. Museum die Holzstöcke, in Hannover als Einzelblatt) eine grosse ausziehbare Tafel mit doppeltem Holztafeldrucke. 284 : 777 (je 284 : 389 und 284 : 388): Die Reliquien von SS. Ulrich und Afra. Zahlreiche Schreine, Tabernakel, Monstranzen, Kelche, Antipendien, Kusstafeln, Kruzifixe, Heiligenfiguren etc., meist in gotischem Stile. Vergl. Schreiber 1936. Abg. (Essenwein) Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Nürnberg 1875. 4°. Tafel CXVI–CXIX.

55. Liber Johannis boccacij de certaito de mulieribus claris.

I. Ulm, Johannes Zainer, 1473 fol.; Vergl. S. 46 ff.

Litt. Panzer, Ann. typ. III, 528; Dibdin. Bibl. Spenceriana IV, 580; Ebert Nr. 2596; Hain 3329; Hassler K., Buchdrucker-Geschichte Ulms, Ulm 1840. S. 96 Nr. 21; Reichart, Die Druckorte des 15. Jahrhunderts. Augsburg 1853. S. 18; Muther 95.

Abbild. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, 580; Bodemann, E. Xylographische und typographische Inkunabeln in der königl. öffentl. Bibliothek zu Hannover. Hannover 1866 fol. Nr. 8. (Tafel); Muther B. I, Vorwort und S. III, B. II, 38, 39, 40, 41; Crane, W. Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Aus dem Englischen von L. und R. Burger. S. 7 und 11; Könnecke, G. Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. 2. Aufl. fol. S. 116; The Library, New Series II. London 1901. 8°. S. 196: Abb. S. 27.

Ex. Hannover, *London, Manchester, *München, *Paris, Pest, St. Gallen, Strassburg, Zürich.

Anm. Eine Ornamentleiste und 79 Illustrationen. Format 81 : 111.

56. II. s. l. e. a. (Ulm, J. Zainer, nach 1473) fol. deutsch. (trad. H. Stainhöwel)

kurcz sinn von etlichen frowen.

Litt. Hain 3334; Hassler, Buchdruckergeschichte Ulms S. 107 Nr. 66; Vergl. S. 46 ff.

Ex. *Berlin Kupferstichkabinett.

Anm. 80 Illustrationen = I, hinzugefügt «Tullia» (S. 11a). Format 81 : 111.

57. III. s. l. e. a. (Ulm, J. Zainer, nach 1473) fol. deutsch (Ausführliche Ausg.).

Litt. Panzer, Ann. d. ä. d. Litt. I, 50, 91; Ebert Nr. 2600; Hain 3333; Hassler S. 108 Nr. 67; Muther 96; Vergl. S. 46 ff.

Ex. *Berlin Kupferstich, Leipzig, London, *München, Olmütz, Zürich (unkompl.).

Anm. 2 Ornamentleisten und 78 Illustrationen (fehlt «Hecuba» und «Athalia») = II.

59. IV. Augsburg, A. Sorg, 1479, fol. deutsch.

Litt. Hain 3335, Muther 91; Vergl. S. 49.

Ex. *Berlin (Kupferstichkabinett), *München, *Paris (unkompl.).

Anm. Formschnitte des «Meisters des Bämler'schen Alexanders» ≍ III. Format 77 : 116; die Ornamentleisten fehlen.

V. Löwen, Aegidius van der Heerstraten, 1484, fol. lat.

Litt. Panzer, Ann. typ. I, 515,31; Hain 3330; Campbell, Ann. de la Typ. Neerl. 293.

Anm. Hat wohl dieselben Formschnitte, wie die folgende Ausgabe.

64. VI. Löwen, Aegidius van der Heerstraten, 1487. fol. lat.

Litt. Hain-Copinger 3331; Campbell 294; Conway, Woodcutters of the Netherlands. S. 129, 288 f., 340; Vergl. S. 50.

Ex. Cambridge (Kings-Coll.), *Haag, *London, Olmütz, Oxford, Paris.

Anm. Teils (∽) III teils (≍) III. Verzeichnis der Formschnitte bei Conway S. 288 f. Statt der Leiste S. 3 Darstellung des Sündenfalls (139 : 106) eingeschaltet: Adam und Eva stehen unter dem Baume der Erkenntnis; auf dem Baume Symbole der Totsünden.

Format der übrigen Formschnitte ca. 76 : 111.

63. VII. Strassburg, Prüss, 1488. fol. deutsch.

Litt. Panzer, A. d. ä. d. Litt. Nr. 269; Hain-Copinger 3336; Brunet, La France Litt. au XV. s. p. 34; Muther 514; Kristeller Nr. 49; Vergl. S. 50.

Ex. *München.

Anm. Formschnitte ∽ III: nur: (statt der Leiste):

1. (Roher) Sündenfall: Rechts empfängt Adam einen Apfel von der Schlange; links steht Eva mit einem andern Apfel.

60. VIII. Saragossa, Paulus Hurus, 1494, fol. span.: **de las mugeres illustres.**

Litt. De la Serna Santander, Dictionnaire bibliographique choisi du XVe siècle. Bruxelles 1805—1807 Nr. 301; Ebert 2598; Brunet, Man. I, 991; Haebler, K., The Early, Printers of Spain and Portugal (Bibliographical Society, Illustrated Monographes IV) London. 1897. 4°. S. 114; Haebler, C. Typographie ibérique du quinzième siècle. La Haye-Leipzig 1901. fol. S. 42; Vergl. S. 49 f.

Ex. *Paris.

Anm. Formschnitte = IV nur: 9v. 74 : 115 Hochzeit des Juppiters und der Juno ≍ IV 9 v. von einem spanischen Meister.

Ausserdem Umrahmungsleisten mit fortlaufenden Rankenornamenten.

Am Schluss Druckermarke: Abb. S. 24.

Hans Erhart Tüsch: burgundische historie.*

66a. I. Strassburg, (Heinrich Knoblochtzer) 1477. fol.

W / Is wart getruckt vn geschriben / Als man von cristi geburt zeit / Tusent vierhundert sübtzig sybben / zu lesen wem es wol gefelt / . . . . (in fine) die burgundesche historie / Getruckt zu strossburg / Anno dñi zc M.cccc.lxxvij.

Litt. Panzer, Zus. 37, 80 b; Anm. Hain 6664; Grässe II, 497; Brunet Man. II, 1046; Stöber, Alsatia 1866. S. 340; Weller, Annalen II, 12; Muther 142; Bibliographische Studien zur Buchdruckergeschichte Deutschlands I, Schorbach, K., und Spirgatis, M., Heinrich Knoblochtzer in Strassburg. Strassburg 1888 S. 21. Nr. 3 und S. 13—14 (Daselbst genaue Beschreibung); Potthast 1076; Vergl. S. 51 f.

Ex. Basel (unkompl.), Strassburg, *Paris, Zürich (unkompl.).

Anm. Formschnitte des Strassburger Meisters **b** (**B**). Anordnung und Zahl derselben wechselt in den verschiedenen Exemplaren. (Beschreibung nach dem Pariser Ex.).

1 v. 207 : 172. Karl der Kühne: Ein, sehr jovial aussehender Mann mit kurzem Barte, sitzt auf einer hohen Bank. In der rechten Hand hält er das Szepter, in der linken die burgundische Fahne. Auffallend ist vor allem seine übernatürliche Grösse, die im Widerspruche mit der Gestaltung seiner (viel kleineren) Berater steht, die sich auf beiden Seiten befinden. Zwei einfache Säulen, die durch einen Rundbogen verbunden sind, rahmen das Bild ein.

2. 69 : 72. Initiale «D». In dem durch den Bogen gebildeten Innenrand stehen zwei Ritter, zu ihren Füssen das burgundische und lothringische Wappen. Abg. Schorbach und Spirgatis, Tafel 5.

3. 208 : 182. Belagerung von Neuss: Xylographische Inschrift • **nüis** • Man sieht im Vordergrunde ein Lager (der kaiserlichen Truppen), darin eine Kanone und einige (übermässig grosse) Soldaten, unter denen ein mit einem Schiessrohre bewaffneter mit einem Bogenschützen kämpft. Jenseits eines Flusses liegt die Stadt, deren Mauern bereits grosse Breschen und Sprünge aufweisen. Den Mittelpunkt der Landschaft bildet eine grosse Windmühle.

13 = 1 v.

17 v. 209 : 182. Schlacht bei Nancy: Xyl. Inschr.: • **nanse** • Hinten liegt die Stadt. Im Vordergrund sieht man zwei Reihen kämpfender Reiter. Ein Lanzknechtsheer zieht von der linken Seite heran. Rechts vornen kniet ein Jüngling auf einem zu Boden geworfenen Reiter, um ihn zu erstechen.

18. 200 : 183. Inschr. **gransen** (Schlacht bei Granson): An der, im Hintergrunde liegenden, Stadt befindet sich ein Feldlager. Das Burgunderheer zieht von dort aus zwischen Hügeln heran, um an einem Passe die Schweizer zu erwarten, die noch vor dem Beginne der Schlacht zum Gebete auf die Knie gefallen sind.

20 v. 209 : 181. Schlacht bei Murten: Xyl. Inschr. • **murten** • Im Vordergrunde ist ein, zwischen Hügel sich abspielender, Kampf zweier Ritterheere mit vielen Einzelheiten geschildert. Dahinter liegt die Stadt Murten an einem See. Links neben der Fahne des schweizerischen Anführers (auf der rechten Seite) die Künstlermarke **b**. Abg. bei Schorbach und Spirgatis, Tafel 8.

66 b. Strassburg (Heinrich Knoblochtzer), 1477. fol.

Czu lob vnd der trinetot / On zwyvel so wurd ich genot / Nicht etc. . . . (in fine) M. CCCC. Lxx. vij. Jor.

Litt. Panzer, Zus. S. 37, 80b. Anm.; Hain 8345; Grässe II, 498; Brunet II, 1046; Weller, Anm. II, 12 und Zus. 563 Stöber, Alsatia 1875/76. S. 352; Kristeller, Strassburger Bücherillustration, S. 77, 5; Schorbach und Spirgatis S. 23, 5; Potthast 167; Vergl. S. 51 f.

Ex. *Berlin, Donaueschingen (Fürstl. Fürstenbergische Bibl.), *Paris.

Anm. Dieselben Formschnitte wie I.

1. 211 : 180. Hinrichtung des Peter Hagenbach: Xyl. Inschr.; • **hagenbach** • **zu** • **brisach** • Ganz im Vordergrunde liegt eine kleine Kapelle. Dahinter führt man von der linken Seite den gefesselten Delinquenten herbei. Rechts kniet er

---

* Aufklärung über die verwickelten bibliographischen Verhältnisse dieses Buches verdanke ich der Güte des Hern Dr. Schorbach, Bibliothekar an der Strassburger Universitäts- und Landesbibliothek. Es existieren noch drei unillustrierte Ausgaben: 1. Strassburg (typis Reyserianis) 1477. 8°. (Ex. in Strassburg); 2. s. l. e. a. (Strassburg, H. Knoblochtzer) Hain 8344 (Ex. in Karlsruhe); 3. s. l. e. a. (Augsburg, G. Zainer) Hain 14 964. (Ex. in München.)

schon vor dem Henker, um den Todesstreich zu empfangen. Hinten liegt auf einem Hügel die burgartig befestigte Stadt.

3. = I 3.

4. 208 : 177. Schlacht bei Ellekurt. Inschr.: Ellekurt. Auf der linken Seite des Hintergrundes liegt die Stadt in einer hügelreichen Gegend. Hinter den Anhöhen rücken zahlreiche Heeresmassen heran.

5. = I 1v.

6 = I 18.

7. = I 20v.

8v. = I 17v.

9v. 210 : 180. Dankprozession in Strassburg: Inschr.: Dit is die cruysgang die tot strasburg geschiede. In der Mitte eine sehr schematische Reproduktion der Strassburger Münsterfassade (sehr ungenau in der Wiedergabe von Architekturdetails). Aus dem grossen Portale schreiten Mönche, die eine Madonnenstatue tragen, vor ihnen eine Schar von Laien, dann Mönche mit einem Kruzifixe, wieder Laien, endlich ein Geistlicher mit der Hostie unter einem Baldachine, dem Chorknaben vorausgehen. Die Prozession bewegt sich in einem Kreise um das Strassburger Münster herum (perspektivisch sehr mangelhaft dargestellt). Unter dem Münsterportale das Zeichen · B · Abg. Schorbach und Spirgatis, Tafel 9.

---

72. Elimandus, Gesta Romanorum. Trad.

Zeer notable hystorien getoghen uten gesten ofte croniken der Romeynen.

Gouda, Gerhard Leeu, 1481. fol.

Litt. Hain 7755; Campbell 826; Conway, Woodcutters of the Netherlands S. 40, 221, 329; Vergl. S. 53 f.

Ex. *Haag (unkompl.), Leyden, Löwen, München, *Paris.

Anm. Genaue Beschreibung der Formschnitte bei Conway.

1. 4 Randleisten aus dem Dialogus Creaturarum, Gouda 1480 (Campbell 560) abg. Holtrop, M. Monumens typographiques des Pays-Bas au XVe siècle. La Haye 1868. fol. T. 56 (70).

1v. 229 : 169. Geschichte von der Tochter des Pompeius.

30v. 232 : 164. Geschichte des Julian.

34. 185 : 132. Geschichte des Kaisers Konrad.

54. 110 : 133. Geschichte von den drei Söhnen.

97. 215 : 165. Erzählung von den Kindern des Kaisers Markus.

121. 222 : 160. Geschichte von Kaiser Domitian.

132. 227 : 164. Geschichte vom h. Eustachius.

(Beschrieben bei Conway S. 221.)

Am Schluss:

Druckerzeichen de Leeu's mit zwei, ein Wappen haltenden, Löwen. (141 : 109). Abg. Holtrop, M. Monumens typographiques et xylographiques des Pays-Bas au XVe siècle. La Haye 1868. fol. Tafel 53⁴.

73. II. Zwolle, Peter van Os, 1484. fol.

Litt. Hain-Copinger 7756; Campbell 828 und 2. Suppl. S. 21; Conway 40, 99, 221, 336; Vergl. S. 54.

Ex. Cambridge, *Haag (unkompl.), *London, Wolfenbüttel.

Anm. Dieselben Formschnitte wie I.

1v. = I 1v.

20v. 228 : 164. Geschichte vom treuen Diener s. Conway S. 221.

30v. = I 30v.

34. = I 34.

54. = I 54.

97. = I 97.

121. = I 121.

127. 227 : 155. Geschichte vom vergrabenen Schloss s. Conway S. 221.

132v. = I 132v.

342. 120 : 99. Druckerzeichen mit einem wappenhaltenden Engel. Abg. Holtrop, M. Monumens typographiques etc. La Haye 1868. fol. Tafel 83a.

---

76. Komst van Keyser Frederyck.

s. l. e. a. (Gouda Snell, n. 1486). 8°.

Litt. Campbell 764; Conway S. 152, 297, 340; Vergl. S. 55.

Ex. *Haag.

1. 123 : 86. Aus einem Stadtthor, das die Aufschrift Trier trägt, reitet der Kaiser und ein Bischof mit ihrer Eskorte, rechts eine zweite Schar mit dem Herzog von Burgund (in Rittertracht) und einem anderen Geistlichen an der Spitze.

1v. = 1.

9. 124 : 85. Das Festmahl: Der Kaiser sitzt (unter einem Baldachine) an einer Tafel, zu seiner Rechten haben zwei Bischöfe, zu seiner Linken der Herzog von Burgund mit seiner Tochter Platz genommen. Zwei Diener tragen die Speisen auf, zwei andere sorgen für die Tischmusik (perspektivische Vertiefung vermittelst Musterung des Fussbodens erreicht).

---

78. Die Feeste van Julius Caesar.

s. l. e. a. (Gouda, Snel 1493). 8°.

Litt. Campbell 393, Conway S. 153, 298, 340. Copinger II, 1402; Vergl. S. 55 f.

Ex. *Haag.

1v. 121 : 81. Ein Mann (Caesar) steht, vollkommen gewappnet auf einer Weltkugel, nach links gewendet, in den (abgespreizten) Händen trägt er ein Buch und einen Dolch. Auf seinem Panzer und einem, von seinem linken Arm herabhängenden, Schilde befindet sich ein Adler.

8. 120 : 80. Caesar in Nymwegen: Man sieht «Caesar» mit seinem Gefolge zu Pferde; vor ihm kniet ein Mann. Hinten erblickt man die Brücke, die er über den Rhein geschlagen hat, mit den Brückenköpfen. Auf einem Schriftband: nymmeghen.

16v. 125 : 83. Kampf mit den hircinen: Links und rechts ziehen römische Rotten durch einen Engpass, der von den, links auf einer Anhöhe befindlichen «Hercinen» (Germanen) mit Aexten und Speeren verteidigt wird. Eine dritte Schar der Römer sucht den gegenüberliegenden Hügel zu erklimmen.

31v. 123 : 82. Die Belgier belagern das Kastell des Titus Curius: Im Vordergrunde befindet sich ein, ziemlich ausführlich gezeichnetes, Zeltlager (in einem Zelte sitzt ein Mann). Vor dem im Hintergrunde liegenden Kastell, das wie eine Stadt der gotischen Zeit aussieht, spielt sich zwischen den Angreifern und Verteidigern ein Kampf ab. Ueber der Stadt ein Schriftband belgies.

38. 132 : 90. Belagerung der Stadt der Nervier: Die befestigte Stadt ist ganz von einem Zeltlager umgeben (sichtbar, da hoher Augenpunkt). Die Stadt verlassen Frauen (im Zeitkostüm) und Kinder. Das, im Vordergrunde liegende, Lager ist selbst durch Palissaden befestigt; in demselben findet man vielerlei Gerät, darunter auch eine Kanone. Ueber der Stadt Inschrift: belgies. Im Vordergrunde Gesträuch, weiss auf schwarz ausgespart.

41. = 38 (ohne „belgies").

46v. = 41.

47v. = 41.

49. = 8.

47. = 1v.

---

79. Sallustius Crispus, Bellum Catilinarium.

Zwolle, Peter van Os, s. a. (ca. 1497), 4°.

Litt. Campbell 1502, Conway S. 109, 272, 338; Vergl. S. 56.

Ex. *Haag.

1v. 80 : 90. In einer Kreiseinfassung Saturnus und Mars, wie die Unterschrift sagt. Auf der einen Seite steht ein Ritter mit seinem Schwerte, unverhältnismässig weit (über

die Schultern) zum Streiche ausholend, auf der anderen ein Gärtner, mit der Sense mähend. Der Boden ist schwarz, Blumen und eine Heuschrecke weiss ausgespart. Abg. Castan, A. Catalogue des incunables de Besançon, Besançon 1893. 8°. S. 120.

---

80. Sallustius Crispus, De bello Jugurthe.

Zwolle, Peter van Os, s. a. (ca. 1500). 4°.

Litt. Campbell 1503, Conway S. 109, 271, 338; Vergl. S. 56.
Ex. Hamburg.
Anm. Derselbe Formschnitt, wie in dem vorgenannten Werke.

---

81. Aretinus, Leonardus.

Traictie de la première guerre punicque, translatée en françals par Jean de la Digne.

s. l. e. a. (Paris, Vérard, ca. 1486).

Litt. Marais, P. et Dufresne de Saint-Léon, A., Catalogue des incunables de la bibliothèque Mazarine, Paris 1893. 8°. Nr. 442. 2e. p.; Vergl. S. 57.
Ex. Lyon, *Paris-Mazarine.
Anm. Metallschnitt (?).

2. 72 : 68. Links sitzt ein Kaiser auf seinem Throne (mit Schwert und Reichsapfel); auf der andern Seite befinden sich seine Berater, in verschiedenen Stellungen.

---

82. Titus Livius.

La première decade de Tite-Live translatée en françois par Pierre Berchoire.

Paris, Vérard (Drucker Jean du Pré?), 1486/87.
Litt. Hain 10143, Brunet Man. II, 1110; Vergl. S. 57.
Ex. Lyon, *Paris-Mazarine.
Anm. Formschnitte vom Meister des Aretinus.
31 v. = Aretinus 2.
54 v. 93 : 72. Drei Kardinäle reiten in ein Stadtthor.
85 v. 71 : 68. Reiterkampf: Von beiden Seiten rennen Ritter mit ihren Lanzen gegen einander. Im Vordergrunde liegen Verwundete. Hinten Ausblick auf eine befestigte Stadt.
105 v. 69 : 65. Kampf innerhalb einer Festung: Ganz im Vordergrunde sieht man die Zinnen einer Stadt, dahinter Häuser in verschiedenen Formen; dort rücken Truppenkörper heran.
158. = 105 v.
199. = 85 v.
228 v. = 31 v.

Werner Rolevinck, fasciculus temporum, omnes antiquorum cronicas complectens.

Uebersichtstabelle zur Erläuterung der im Hauptteile bei der Aufzählung der «Fasciculus»-Ausgaben getroffenen Anordnung.

I. s. l. e. a. (Köln 1474). Hain 6917.
II. Köln 1474. Hain 6918.
IV. Köln 1476. Hain 6919.
III. Löwen 1475. Hain 6920.
VI. (Köln) 1478. Hain 6922.
V. Trier 1477. H. 6921.
VII. Köln 1479. H. 6923.
VIII. Venedig 1479. H. 6924.
IX. Köln 1480. H. 6925.
X. Venedig 1480. H. 6926.
XI. Sevilla 1480. H. 6927.
XII. Utrecht 1480. H. 6946.
XIII. Köln 1481. H. 6929.
XIV. Venedig 1481. H. 6928.
XV. Rougemont 1481. H. 6930.
XVI. Basel 1481. H. 6939.
XVII. Memmingen 1482. H. 6931.
XVIII. Basel 1482. H. 6932.
XIX. s. l. e. a. (Köln n. 1481.) H. 6914.
XX. s. l. e. a. (Köln n. 1481.) C. 2436.
XXI. Lyon 1483. H. 6941.
XXII. Venedig 1484. H. 6934.
XXIII. Venedig 1495. H. 6935.
XXIV. Aquila 1486. C. 2438.
XXV. Strassburg 1487. H. 6936.
XXVI. Strassburg 1488. H. 6937.
XXVII. s. l. e. a. Strassb. n. 1490. H. 6916.
XXVIII. s. l e. a. Strassb. n. 1490. H. 6915.
XXIX. s. l. e. a. Strassb. n. 1492. H. 6940.
XXX. Genf, Jan. 1495. H. 6943.
XXXI. Genf, April 1495. H. 6944.
XXXII. s. l. e. a. (Lyon v. 1498). C. 3437.
XXXIII. Lyon 1498. H. 6945.

Abkürzungen:

H. = Hain Nr.
C. = Copinger Nr.

Die Ausgaben sind in ihrer chronologischen Aufeinanderfolge mit röm. Zahlen nummeriert; diese Nummerierung ist auch für die nachfolgende Beschreibung der Formstöcke massgebend.

84. I. s. l. e. a. (Köln) Goetz de Slettstatt, (1474) fol.

Litt. Hain 6917; Muther 123; V e r g l. S. 59 f.

Ex. Darmstadt, Dresden, Gotha, Köln, *London, *Paris,** Prag, Strassburg, Stuttgart.

Anm. Moderne Seitenzählung, nicht nach Blättern.

Am Ende des Prologes: Druckerzeichen; abg. Heitz, P. Kölner Druckermarken. Nr 8.

11. Arche: Kleines Schiff mit halbkreisförmigem Kiele; auf demselben steht ein Haus mit drei Fenstern. Aus dem mittleren Fenster sehen zwei Männer heraus, von denen der eine mit der Hand hinausweist, aus dem zur Linken zwei Rinder, dem zur Rechten drei Gänse. Auf der Arche die Inschrift: apotera fructun (sic) / ap(otera) h̄r(r)ba ꝝ (rum) / Sentina / Sterala.

Darüber ein Regenbogen aus konzentrischen Halbkreisen.

15. Ninive: Ein kleiner Turm mit Zinnen.

41. Templum domini: Eine kleine Kapelle. Davor steht ein viereckiger Turm mit spitzem Dache.

59. Rom: Ein von zwei Türmen (von denen der eine ein spitzes Dach hat) flankiertes Stadtthor. Auf dem einem Turm findet sich die Aufschrift: «romul°», auf dem anderen «rem°».

Am Schluss: Druckerzeichen, wie nach dem Prologe.

86. II. Köln, Ther huernen, 1474 fol.

Litt. Dibdin, Bibl. Spenc., III, 318; Hain 6918; Muther 124. V e r g l. S. 60 f.

Ex. *Darmstadt, Haag, Köln, *London, Manchester, *München, *Paris.

Anm. Die Zahl der Formschnitte wechselt in den verschiedenen Exemplaren.

3v a. Arche: Ein Hausschiff mit einer, auf der linken Seite liegenden, Eingangsthür. Die, dem Beschauer zugewandte, Seitenwand ist folgendermassen eingeteilt und mit Aufschriften versehen:

Habitacō / a(n)ī(m)alium mitium	Habitacō hōim et anium	Habitacō aialiu inmūdium
Apotera fructuñ	. Apotera h'(er)ba ꝝ (rum)	
Sentina	Sterala	

b. Regenbogen aus 5 konzentrischen Kreisen in verschiedenen Abständen (wie auch in den folgenden Ausgaben).***

4v. «Turris babel»: Viereckiger, romanischer Turm (Quaderbau) mit Schiesslöchern im Untergeschosse. Ein Gesims mit Eckturmansätzen trennt dieses Geschoss von einem oberen achteckigen Teile (mit Fenstern), der unvollendet blieb.

5. Ninive: Mittelalterliche Stadt mit vielen Häusern (mit vorspringenden Erkern) und 5 Türmen (wovon vier eine Spitze haben).

5v. Trier: Man sieht einen kleinen Teil einer Stadt, im Vordergrunde einen grossen Rundbau.

13v. Rom = 5 (nur sind die obersten Teile der Türme weggeschnitten).

17v. Jerusalem = 5v.

24. Köln: Naturgetreuer Prospekt der Stadt von der Deutzer Seite aus. Im Vordergrunde die Mauer der Rheinbefestigung. Man sieht in der Mitte den (noch unvollendeten) S. Martinsdom mit dem grossen Krahnen. Auf der anderen Seite den Chor und die Vierung (noch vom Langschiff getrennt). Ausserdem ist wiedergegeben: St. Kunibert, der Bayenturm, St. Severin. Vergl. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. II, S. 78. Ennen, L. Die Prospekte der Stadt Köln aus dem 15. bis 18. Jahrh.

26. 75 : 62 (Doppelte Einfassung). «Salvator mundi», en face stehend, mit gescheiteltem Haare. Er segnet mit der Rechten, in der Linken hat er die Weltkugel (mit Kreuz); langes Gewand. Oben ein unbeschriebenes Spruchband zur Raumausfüllung.

33. Kruzifix mit dem angenagelten Christus. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 319.

Am Schluss: Druckerzeichen Ther huernens.

99. III. (Löwen), J. Veldener, 1475. fol.

Litt. Hain 6920; Campbell 1478; Muther 126; V e r g l. S. 64 f.

Ex. Bologna, Brüssel, Darmstadt, Gent, Haag, *London, *München, Paris.

3v a. Arche (⌣) II 3va, nur vor dem Eingange des Hausschiffes ein balkonartiger Vorsprung.

b. Regenbogen.

4v. Turm von Babel: Nach oben terrassenartig sich verjüngender Rundturm mit drei Gallerien, von denen die mittlere turmartige Ansätze hat. Oben ist er unvollendet geblieben; dort ist ein Flaschenzug angebracht. Mannigfaltig gebildete Fenster, Luken und Thüren in malerischer Anordnung.

5. Ninive: Pittoreskes Städtebild mit vielen, runden und eckigen Türmen, Häusern und Thoren. Angabe von Vegetation.

5v. Trier: Aehnliches Stadtbild, mit einer turmlosen Kathedrale.

9v. Templum domini: Man sieht eine runde Vorhalle, welche sich, an der dem Beschauer zugewandten Seite, in drei Arkadenbögen öffnet; die romanischen Säulen haben spiralenartig gedrehte Schäfte. Im Innern steht ein Opferaltar. Das Ganze ist durch eine flachgedeckte Laterne gekrönt.

13v a. Roma = 5.

b. Syrakus = 5v.

c. Cathina: Stadt mit vielen Rundtürmen, die sich stufenartig verjüngen.

14v a. Byzanz = 13vc.

b. Ninive (destructa): Stadtmit zerstörten Türmen, die teilweise einstürzen.

15. Ostia = 13vc.

17v. Jerusalem = 5.

24. Köln = 13vc.

26. 72 : 60. Salvator (⌣) II 26, aber bedeutend individueller; strenger Gesichtsausdruck. Statt der Erdkugel hat er ein Buch in der Hand, das er dem Beschauer zeigt. Die Erdkugel liegt zu seinen Füssen. Sein Mantel ist durch eine Agraffe vornen zusammengeschalten. Hinten schleift ein Zipfel desselben auf der Erde nach. Am Boden reiche Vegetation. Abg. Holtrop, Monumens typ. et xyl. des Pays-Bas au 15e siècle, Tafel 29.[1]

Auf der letzten Seite ein fein ausgeführtes Druckerzeichen mit dem Wappen Veldeners; abg. Holtrop, Monumens, Tafel 28,3 a. (Schlechte Abb. Heitz, Kölner Druckermarken, Nr. 7).

88. IV. Köln, Konrad von Homborch, 1476 fol.

Litt. Hain 6919; Muther 127; V e r g l. S. 61 f.

Ex. Bonn, Köln, *München.

Anm. Formschnitte ⌣ II, Ninive und Trier ≍ II 5 und 5v; nur hinzufügt:

9. Templum domini: Einfaches Rundgebäude mit absidenartigem Anbau.

25v. 103 : 62. Salvator: Christus etwas mehr im Profil, bewegter, aber ziemlich verzeichnet, breiter in den Proportionen, wie II 26; er trägt eine umfangreiche Weltkugel mit einem grossen Kreuze.

Am Schlusse Druckerzeichen: Abg. Heitz, Kölner Druckermarken Nr. 9.

115. V. Speier, Peter Drach, 1477. fol.

Litt. Panzer, Ann. typ. III, 18, 5; Ebert 7354; Brunet, Man. II, 1187; Hain 6921; Muther 131; V e r g l. S. 68.

Ex. Besançon, Braunschweig, Colmar, Köln, *München, Olmütz, Worms (Paulus Museum).

3v. Arche ≍ III 3v (ohne Wellen).

4v. Turm von Babel, ähnlich wie II 4v, mit Flaschenzug.

** In Paris sind fast sämtliche Fasciculusausgaben in mehreren Exemplaren vorhanden.

*** Er wird bei den folgenden Ausgaben meist nicht mehr besonders beschrieben.

5. Ninive: Stadt mit ineinandergeschachtelten Häusern (kleiner wie bei III. 5).

5v. Trier: Stadt mit einer Kathedrale. (∽ III 5v).

9v. Templum domini (∽) III 9. (Im Inneren der Vorhalle ein christlicher Altar mit Aufsatz).

13va. Roma: Stadt mit einem Rundbau in der Mitte (sehr roh gezeichnet).

b. Syracus = 5v.

14va. Byzanz = 5

b. Ninive (destructa): Häuserreiche Stadt mit einstürzenden Türmen und Mauern. Bauteile liegen auf der Erde.

27v. Jerusalem = 14vb.

24. Köln = 13va.

26. 73 : 59. Salvator: Unbeholfene Arbeit, ähnlich II 26. Gesichtstypus greisenhafter und bewegter; die Figur ist etwas nach rechts gewandt.

90. VI. s. l. (Köln od. Strassburg), Goetz, 1478.

Litt. Hain 6922; Muther 127; Vergl. S. 62.

Ex. Haag, London, *München, Paris.

Anm. Formschnitte = IV; neu nur bei Trier und Rom verschiedene, sehr einfach gehaltene, Städteansichten.

Am Schlusse: Druckerzeichen des Goetz. Abg. Heitz, Kölner Druckermarken Nr. 8.

91. VII. Köln, H. Quentel, 1479. fol.

Litt. Panzer, Ann. typ. I, 285, 170; Ebert, I, 582, 7355; Hain 6923; Brunet II, 1187; Muther 128; Vergl. S. 62 f.

Ex. St. Gallen, Haag, Köln, London, *München, Paris, Pest.

3a. 56 : 118. Arche Noahs ∽ IV 3va, nur sorgfältigere Ausführung, teilweise stilisiert in den Ziegeln des Daches, den Wellen, der Aufschrift.

b. 42 : 88. Regenbogen ∽ IV 3vb.

4. 100 : 42. Turm von Babel ∽ IV 4v (stärkere Schraffierung).

4v. 41 : 69. Ninive (∽) IV 5. Stadt mit eckigen Türmen.

5. 45 : 69. Trier (∽) 5v. Stadt mit runden Türmen.

9. 53 : 33. Templum domini: Turmartiger Rundbau.

17. 50 : 67. Jerusalem: Teil einer ummauerten Stadt; darin ein merkwürdiges Rundgebäude (Darstellung des Felsendomes* nach einer Beschreibung?).

23v. 67 : 187. Köln: Naturgetreuer Prospekt. (∽) IV 24. Erweitert: Im Vordergrunde sieht man den Rhein, darauf zwei Mühlen und ein Lastschiff. Die Stadt ist in ihrer ganzen Ausdehnung bis zum Bayenturm (links) wiedergegeben; davor steht ein pilzförmiger Baum, von Vögeln umflattert. Auf dem Quai vor den Mauern sieht man Menschen. Vergl. Abb. III, S. 63 und Heitz, Kölner Büchermarken S. XI.

24. 67 : 187. Anbetung der h. drei Könige = Kölner Bibel (Hain 3141) Titelblatt, untere Leiste. Maria mit dem segnenden Kinde sitzt in der Mitte in frontaler Stellung in einer, durch ein Strohdach bedeckten, Hütte, die sich nach vornen dem Beschauer öffnet. Links hinter ihr steht Joseph, zwei Könige knien vor ihr, der dritte steht auf der rechten Seite mit der Hostie in der Hand. Ein Knabe aus der Begleitung der Könige will sich davor, voll Inbrunst anbetend, vor der Gottesmutter auf die Kniee werfen. Im sonstigen ist das Gefolge der Könige auf beiden Seiten im Raume verteilt, darunter 5 Bannerträger mit Fahnen, die die traditionellen Wappen der Könige aufweisen. Zwei von ihnen, in Landsknechttracht haben noch ein Wappenschild, von denen das des auf der linken Seite stehenden leer ist, das des anderen das Kölner Wappen zeigt. Abg. Muther, Titelblatt. (Verkleinert.)

24v. 63 : 53. Kruzifix. ∽ IV, 24v. bessere Körperproportionen.

25v. 101 : 61. Salvator ∽ IV 25, mit einem schweren ornamentierten Brokatmantel, der durch eine Fibel zusammengehalten wird, darunter ein dickes Untergewand. Er segnet mit der Rechten; in der abseitsgehaltenen, linken Hand trägt er die Erdkugel mit dem plumpen Kreuze.

* Sachra Moschee.

125. VIII. Venedig, Georg Walch, 1479, fol.

Litt. Panzer III, 149, 410; Dibdin, Bibl. Spenc. III, 320; Hain 6924; Brunet I, 1187; Vergl. S. 70 f.

Ex. Bologna, London, Manchester, *München, Olmütz, Paris, Paris St. Geneviève, Pest.

1. Schöne Frührenaissance-Initiale G. Abg. Redgrave, G. R. Erhard Ratdolt and His Work at Venise. London 1899. (Bibliographical Society: Illustrated Monugraphs VI) S. 10.

3v. Arche: Symmetrisch aufgebautes Hausschiff mit stark geschwungenem Schnabel. Hinten und vorn sieht man Wellen.

4v. Turm von Babel: Viereckiger Turm der nur bis zu der zweiten Gallerie aufgebaut ist; das Gemäuer zeigt viele Risse und Sprünge.

5. Ninive: Stadt mit vielen Türmen; im Vordergrunde ist ein Stadtthor sichtbar.

5v. Trier: Kleiner Teil einer befestigten Stadt mit einem Thore im Vordergrunde.

6. Der Tempel: Fremdartiger Turm, der sich in zwei Stockwerken verjüngt und durch eine Klosterkuppel bekrönt ist. Er steht in einem Hofe, der auf beiden Seiten durch eine, in Arkaden sich öffnende, Halle abgeschlossen wird.

13va. Rom: Stadt, deren Häuser mit verschiedenartigen (teilweise Kielbogen-)Kuppeln bedeckt sind.

b. Syracus: Neue Stadt, ähnlich 5.

c. Cathina = 5.

14v. Byzanz: Teil einer Stadt mit orientalischen Dächern

15. Ostia = 5.

17v. Jerusalem = 13va.

24. Köln = 13vb.

25v. Initiale S.

26. 75 : 57. Salvator: Dargestellt als alter Mann mit gutmütigem Ausdrucke, mit der Rechten segnend, in der linken Hand den Reichsapfel haltend. Der Hintergrund ist durch ein Band ausgefüllt; auf beiden Seiten Pflanzen.

27. Venedig (Piazzetta): Blick auf den Dogenpalast und die Piazzetta mit den beiden Säulen; im Vordergrunde ein Kahn mit Schiffern. Abg. Redgrave (s. o.) S. 10.

95. IX. Köln, Quentel, 1480, fol.

Litt. Hain 6925; Muther 129; Vergl. S. 63 f.

Ex. Frankfurt a. M., *München, Paris.

Anm. Formschnitte = VII nur:

4. (Turm v. Babel) = VII 9 und

17 = VII 5.

130. X, Venedig, Erhard Ratdolt, 1480 fol.

Litt. Hain 6928; Muther 326; Duc de Rivoli, Bibliographie des livres à figures vénétiens, 1469—1525. Paris 1892. 8°. S. 11 und 491 ff.; Redgrave, G. R. Erhard Ratdolt and His Work at Venise. London 1899. 4°. (Bibliographical Society: Illustrated Monugraphs VI) S. 10 u. 32. Nr. 17.* Vergl. S. 72 f.

Ex. Bologna, *London (unkompl.), *München, Oxford, Paris.

1. Initiale G. Vergrössert ∽ VIII 1; abg. Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 221; Redgrave (s. o.) S. 10.

3v. Arche (∽) VIII 3v, nur hat das Hausschiff einen basilikaartigen Aufbau.

4v. Turm von Babel: Viereckiger Turm, mit zwei Gallerien, an denen je 4 Ecktürme mit orientalischen Kuppeln angebracht sind. Abg. L'art de l'imprimerie à Venise. Venise. (F. Ongania) 1896—97. Fo. S. 72.

5v. ∽ VIII 5v. Ninive.

* Ausserdem für die Formschnitte: Jahrb. d. k. Preuss. Kunsts. V. Lippmann, Fr. Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert. S. 10. — Portfolio, Monugraphs XII. Pollwid, A. W. Italian Book Illustration, Chiefly of the Fifteenth Century. London 1894. 4°. S. 28.



9v. (∽) VIII 9v. (schlechter).

13va. Rom: Neues Stadtbild in der Manier der anderen.
b. Syracus: Neue Stadttype ähnlich 5v. Davor Erdmassen.
c. Cathina: Neue Stadt ähnlich 13vb.

14. Jerusalem (Zerstörung): Chaos von Linien und schwarzen Flächen (sehr mangelhafter Formschnitt).

14v. Byzanz: Neue Stadt.

15. Ostia: Stadt; im Vordergrunde ein Thor mit Fallgitter.

16. Babylon: Stadt ähnlich 14.

17v. Athen = 5v.

24. Köln: Stadt mit ausschliesslich gotischen Architekturformen. Im Hintergrunde eine Basilika.

25v. Initiale S = VIII 25v.

26. 75 : 56. Salvator. (∽) VIII 26, nur das Gesicht länger, Gewand bewegter.

28. Köln = 15.

31. Britannia a. = 24.
b. Zwischenglied, a und c verbindend.
c. = 13va.

31v. Edissa = 13vc.

37v. (≍) VIII 27. Venedig: etwas detaillierter. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 322; Bodemann, E., Xylographische und typographische Inkunabeln in der königl. öffentl. Bibliothek zu Hannover. Hannover 1866. Fo. Nr. 23 (Tafel); L'art de l'imprimerie à Venise (s. o.) S. 72.

38. Civitas Sipontus a. = 24.
b. Landschaftsbild: die Spitze eines Berges mit einem Hause, nahe daran ein Turm. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 223.

40v. Antiochia a = 5v., b = 16.

41a. Jerusalem = 14v.
b. Verschiedene, von den Persern eroberte, Städte: a. = 16, b. Teil einer, an einem Abhange liegenden, befestigten Stadt.

41v. Pantheon: Rundtempel mit Kappengewölben und einem in Bogenarkaden sich öffnenden Umgange, umgeben von Häusern.

44v. Westphalia a = 24, b = 38, c = 41b.

45. Avignon = 5v.

46. Narbona = 5v.

46v. Armenia = 13vc.

47a. Sachsen = 24.
b. Aegypten = 13vb.

47v. Jerusalem = 14v.

48. Ryhebonia = 13va.

48v. Gallia a = 13vb, b = 13vc.

49. Tervisia = 5v.

50. Taurenia = 13va.

50va. Sipontus = 24.
b. Tarentum = 15.

51. a. Böhmen = 5v.
b. Sachsen = 38.
c. Oesterreich = 13b.

52. Capua = 14v.

55. Talentum = 5.

62. Vincentia = 13vc.

62v. Verona = 13va.

63a. Feltrum = 15.
b. Brixia = 13vb.
c. Bergamum = 5v.

67. Schematischer Uebersichtsplan der Erdteile.

67va. Einteilung der Arche Noahs im Querschnitt.
b. Geometrischer Plan von Jerusalem.

68. Schema der Weltschöpfung.

136. XI. (Sevilla). Bartolomeus Segura & Alfonso de portu, 1480. fol.

Litt. Hain-Copinger 6927; Haebler, R. Early Printers of Spain and Portugal (Bibliographical Society: Illustrated Monugraphs IV.) London 1897. 4°. S. 93*; Vergl. S. 74.

Ex. *London, Madrid (Bibl. Nac.).

3v. Arche ∽ VIII 3v.

4v. Turm v. Babel ∽ VIII 4v. abg. Haebler. Typographie ibérique. Tafel II, Nr. 7.

5. Ninive (∽) VIII 5. grösser, mehr Wechsel in Häusern und Türmen. Im Vordergrunde hügeliges Gelände (sehr schematisch gezeichnete Bäume und kleine Häuser).

5v. Trier (∽) VIII 5v. Das Thor des Vordergrundes hat die spanische Architektur erhalten.

9v. Der Tempel: Centralbau mit einer Kuppel. Das grosse Eingangsthor ist durch einen Kielbogen überspannt; das Gebäude flankieren zwei Minarets.

13va. Rom = 5.
b. Syracus: Stadt ähnlich 5.
c. Cathina = 5v.

14v. Konstantinopel = 5v.

15. Ostia = 5v.

17v. Athen = 13vb.

24. Köln = 13vb.

26. 164 : 168. Salvator, umgeben von vier Evangelisten-Symbolen: Der Salvator hat einen schweren schwarzen Rahmen. 86 : 69. Er ist nach links gewandt. Mit der linken Hand, die in einen Gewandzipfel gehüllt ist, hält er die kleine Weltkugel; mit der (verzeichneten) Rechten segnet er. Der (ziemlich gerade herabfallende) Mantel hat eine lange Schleppe. Gesicht ähnlich VII 25v. Am Boden sind einige Pflanzen, der übrigbleibende Raum ist durch ein Schriftband ausgefüllt. Die vier Evangelisten-Symbole an den Ecken in 42 : 41-Rahmen.

27v. Venedig ∽ VIII 27.

107. XII. Utrecht, Jean Veldener, 1480. fol. belgice.

Litt. Panzer, Ann. typ. III, S. 547; Dibdin, Bibl. Spenc. VI, S. 126; Ebert, no. 7361; Graesse, Trésor II, S. 554; Hain-Copinger 6946; Brunet, Manuel II, 1189. Campbell, Ann. 1479; Conway, Woodcutters of the Netherlands S. 22, 208 f., 211, 325; Vergl. S. 66 f.

Ex. *Berlin Kupferstichk., Cambridge, Haag, Hannover, *London, Manchester, Oxford, Paris.

S. Iv. (Vorrede). Schönes Druckerzeichen Veldeners: Zwei Löwen, die ein Wappenschild halten, umgeben von einer Pflanzenbordüre (abg. Holtrop, Monumens typ. et xyl. Tafel 29, 3.).

S. II. 85 : 84. a. Initiale G.
b. 4 Randleisten mit Pflanzen. Abg. Holtrop, Monumens. Tafel 24; Bodemann, Xyl. und typ. Inkunabeln in der kgl. öffentl. Bibl. zu Hannover, Nr. 20 (Tafel); Humphreys, H. N. Masterpieces of the Early Printers and Engravers. London 1870. fol. Pl. 59.

1a. Ranken = S. II.
b. 70 : 67. Creator ∽ Rudimentum noviciorum (Hain 4996) 18v: Aufrechtstehender Schöpfer in langem Gewande, die Rechte erhebend. Am Himmel sieht man in einem Kreise Sonne und Sterne. Aus der Erde spriessen Blumen. Abb. IV. S. 66.

5v. Arche Noah = III 3va.

6. Regenbogen = III 3vb.

7. Turm von Babel = III 4v; nur ist das oberste Stockwerk mit dem Flaschenzuge (wohl aus Raummangel) abgeschnitten.

9. Ninive = III 5v.

10. Trier = III 5.

14va. 89 : 86. Moses: Charakteristischer Kopf mit Hörnern. Er hält die (sehr grossen) Zehn-Gebote-Tafeln vor sich, sodass sein ganzer Unterkörper verdeckt wird.
b. 79 : 56. Der sieben-armige Leuchter ∽ Blockbuch des «Speculum humanae salvationis» S. 20.

* Französische und spanische Bearbeitung: Typographie ibérique du quinzième siècle. La Haye et Leipzig 1901. fol. S. 14.



c. „Archa testamenti". Ein Reliquienschrein ∽ Blockbuch «Speculum humanae salvationis» S. 19.

20. „Dat Tabernakel" = III 9 v.

22. Der Tempel = 20.

32. 73 : 60. Rom (∽) Rudimentum noviciorum (Hain 4996) 3 v: Bau einer Stadt: Hinten liegt die Stadt, Arbeiter (viel zu gross) sind mit dem Aufmauern der Steine beschäftigt. Im Vordergrunde steht ein Aufseher und zwei Arbeiter.

32 v a. Syracus = III 13 v a.

b. Cathina = III 13 v b.

34 v. Byzanz = 10.

35. 72 : 61. Ninive: Belagerung einer Stadt: Ein Mann (auf der rechten Seite) ist gerade im Begriffe, eine Leiter an die Mauer der Stadt anzulegen, in der Mitte kniet ein anderer, dahinter steht eine Kanone. Ein Trupp Landsknechte rückt von links heran.

37. Ostia = 32 v b.

46 v. 57 : 57. Der Tempel: Polygonales Gebäude (in dessen Inneres man hineinsieht), dahinter steht eine gotische Kirche.

54 a. 73 : 62. Bau Jerusalems (∽) 32, ≍ Rudimentum noviciorum (Hain 4996) 3 v a.

b. 111 : 111. Jerusalem: (∽) Rudimentum noviciorum S. 10 (nur Zahl der Häuser vermehrt).

62 v. Köln = 10.

71 v. 147 : 120. Petrus an der Himmelspforte: Vor einem polygonalen Gebäude (perspektivisch verzeichnet), an dessen Vorderseite eine Thür mit einer doppelseitigen Treppe liegt, steht (oben auf der Treppe) St. Peter (individueller, traditioneller Typus); er will gerade die Thüre öffnen, um das nackte Wesen (die Seele), das unter seinem linken Arme Schutz sucht, hineinzulassen. Rechts und links steigen zwei andere Seelen, nur mit einem Lendentuche bekleidet, die Treppe hinauf. Aus dem, über der Thür liegenden, Halbbogenfenster des sechseckigen Kuppelbaus erblickt man den Weltenrichter selbst mit Krone, Szepter und Weltkugel, dem zwei nackte Seelen bittend nahen. An den beiden Seitenfenstern sind musizierende Engel sichtbar, von denen der eine die Posaune bläst, der andere Mandoline spielt.

80 v. Salvator = III 26.

S. 194 ff. Anhang.

Dit is dat beghinnende oersprong van den / Coninghen van vrankrijck

mit vielen, sich oft wiederholenden Wappen.

220. Bau von London = 32.

244 v. 58 : 58. Die Burg Antonina: Polygonales, turmartiges Gebäude; das zweite Stockwerk hat ein Dach und darauf wieder in der Mitte einen Turmaufsatz mit Zinnen. Oben stehen zwei Wächter, der eine mit einer Lanze, der andere in ein Horn blasend.

245 v. Utrecht = 10.

253 v. 72 : 61. Belagerung von Utrecht: (≍) Rudimentum noviciorum 241. Rechts rückt ein Trupp Landsknechte gegen die Stadt heran; auf der linken Seite kniet ein Mann vor seiner Kanone, dahinter sucht ein anderer eine Leiter an die Mauer anzulegen.

255. Wiederaufbau von Utrecht = 32.

275 v a. Gent = 9.

b. Brugge = 10.

276 v. Spiel = 32 v a.

286 v. Delft = 32 v a.

315. Geldern = 32 v a.

322. Cleve = 244 v.

330. Druckerzeichen = S. I v.

96. XIII. Köln, Quentel, 1481. fol.

Litt. Panzer I, 289, 97; Hain 6929; Brunet, Man. II, 1087; Vergl. S. 63 f.

Ex. Colmar, London, München, Olmütz, Paris St. Geneviève.

Anm. Formschnitte = VII.

132. XIV. Venedig, E. Ratdolt, 1481. fol.

Litt. Zapf, Augsburgs Druckergesch. I, S. 157; Panzer, Ann. typ. III, 166, 517; Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 321; Hain 6928; Ebert. Nr. 7357; Graesse II. S. 554; Brunet, Man. II, 1187; Duc de Rivoli, Livres à fig. Vén. S. 11 et 491 ff; Redgrave, Erhard Ratdolt S. 14 u. 33. Nr. 21; Vergl. S. 73.

Ex. Darmstadt, Hannover, London, Lyon, Manchester, *München, Oxford.

Anm. Die meisten Formschnitte = X.

1. Initiale = X 1.

2 a. Schema der Schöpfung = X 68.

b. 94 : 44. Gottvater als Schöpfer: Gottvater (Christustypus), in langem Gewande, schwebt von Cherubimköpfen umgeben in den (stilisierten Nudel-) Wolken. Oben sind Sterne, unten Sonne und Mond, darunter die Erde (klumpenartig) aus dem Meere emportauchend. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, 322 und L'art de l'imprimerie à Venise. Venise (Ongania) 1896/97. S. 72.

3 v. Arche = X 3 v.

4 v. Turm von Babel = X 4 v.

5. Ninive = X 14 v.

5 v. Trier = X 5 v.

9 v. Tempel = X 6 v.

13 v a. Rom = 5.

b. Syracus: Blick auf eine Hügellandschaft. Auf den Anhöhen befinden sich Häuser und Türme. Im Vordergrunde liegt ein Hafen mit mehreren Schiffen. Abgeb. Bodemann, Nr. 23 (Tafel).

c. Cathania: Hinten eine Burg auf einer Anhöhe (sehr steile fantastische Felsbildungen). Im Vordergrunde ein Baum.

14 a. Jerusalem = X. 13 v c.

b. (daneben) Zeltlager Nebuchadanosers: Mehrere Kriegszelte. Abg. Bodemann Nr. 23 (Tafel).

14 v. Byzanz = 5.

15. Ostia = X 13 v b.

16 v a. Babylon = 14 b.

b. = X 14.

17 v. Jerusalem = 14 a.

18. Mailand = X 5.

23. Lyon = 5 v.

25 v. Initiale „S" = X 25 v.

26. Salvator = X 26.

28. Köln = 5 v.

30. Britannia a = 5 v, b = X 38 b, c = X 15.

31. Britannia a = X 13 v, b = X 31 b, c = X 41 c.

31 v. Edissa a = 5 v, b = 31 c.

37 v. Venedig = X 37 v.

38. Sipontum = X 38.

40 v. Antiochia a = 5, b = X 14.

41. Jerusalem a = 40 v b, b = 13 v b.

41 v. Das Pantheon = X 41 v.

44 v. Westphalia = 13 c.

45 v. Germania: a. Landschaft; in der Mitte fliesst ein Bach zwischen felsigem Gesteine. Im Hintergrunde ragt eine befestigte Stadt empor.

b. Landschaft: Auf der einen Seite eine bizarre Felsgruppe, auf der anderen ein Baum.

46. Narbona = X 15.

46 v. Armenia a = 45 v a, b = 45 v b.

47 a. Saxonia = 45 v b.

b. Aegypten = 13 v b.

47 v. Jerusalem a = 14 b, b eine zerstörte Stadt, abg. Bodemann Nr. 23, c = 45 v a.

48. Rhebonia a = 45 v b, b = X 13 v a.

48 v. Rom a = 14 b, b = 5.

49. Leonia civitas = 15.

50. Tauromenia = 13 v b.

50 v. Sipontus — Tarentum a = 47 v b, b = 14 b, c = 31 c.

51. Saxonia — Austria — Bohemia a = 45 v b, b = 31 c.

52. Ungaria = 41 v a.

55. Talentum = X 24.

62. Vincentia = 55.

62 v a. Padua = 80 v a.
b. Verona = 18.
63 a. Feltrum = 30 v a.
b. Brixia = 80 v c.
c. Berganum = 15.
64 v. Rhodos a = 14 b, b = 47 v b.

137. XV. Rubra mons (Rougemont). Heinricus Würzburg de Vach, 1481. fol.

Litt. Hain 6930; Vergl. S. 74 ff.

Ex. Colmar, *London (unkompl.), *Oxford, *Paris, Solothurn, Toulouse.

4. Arche. Hausschiff (sehr primitiv ∽ II 3 v).

5 v. Turm von Babel: Viereckiger Turm in zwei Etagen. Eine Ecke ist dem Beschauer zugekehrt (perspektivisch misslungen).

7. Ninive: Teil einer befestigten Stadt mit Thor und Fallgitter. Andeutung von Terrain; rechts ein Baum (Art von X 15).

7 v a. Trier: Befestigte Stadt mit verschiedenartigen Häusern, von denen eines eine grosse Kuppel hat; vornen ein Fluss.

b. Sodom: Wild durcheinander stürzende Häuser; zwei Bäume werden mitgerissen.

9. Athen = 7 v a.

12. Troia = 7 v b.

19. Rom = 7 v a; nur sind die Wellen im Vordergrunde weggeschnitten; die Dächer der Häuser, die mit horizontalen Linien überzogen waren, haben eine punktartige Ausfüllung erhalten (bei der Neubearbeitung der Platte sind die horizontalen Stege durch vertikale Schnitte unterbrochen worden).

19 v. Cathina = 19.

20 v. Byzanz = 7.

22. Babylon = 7 v b.

34. Lyon = 19.

34 v. Köln: Ausführliches Bild einer Stadt, gesehen von dem gegenüberliegenden Ufer eines Flusses aus. Im Vordergrunde sieht man eine Allee (typisch gezeichneter) Bäume und die Befestigungen des diesseitigen Ufers, dahinter den Fluss mit einer darüber führenden Festungsbrücke. Auf dem jenseitigen Ufer liegt die befestigte Stadt selbst mit einer grossen zweitürmigen Kathedrale.

37. 41 : 43. Der Heiland und die Apostel: In der Mitte steht der Salvator, etwas nach links gewendet, predigend. Zu beiden Seiten befinden sich die Apostel (mit grossen Heiligenscheinen) in andächtiger Stellung, (verschiedene Typen, rechts vornen Petrus).

An den Ecken: Die, an ihren Schreibtischen sitzenden Evangelisten mit ihren Symbolen.

52. Komet: Ein kleiner Stern mit Strahlenbüschel.

54 v. St. Benediktus: Ein Mönch mit Heiligenschein. Er hat ein langes reichgefaltetes Gewand (das in eckigen Linien auf den Boden aufstösst) mit weiten Aermeln, die Kapuze ist über den Kopf gezogen. In der linken Hand hält er einen grossen Hirtenstab, in der rechten ein Buch.

57. Missgeburten: Oben sieht man einen Kometen und den, durch die Sonne verfinsterten, Mond (eine schwarze Scheibe). Unten kriecht links ein Kind mit einem Fischschwanz, das keine Hände hat, und auf der anderen Seite ein Kind mit vier Füssen.

61. Ein kleiner Stern.

64. Sonnenfinsternis mit Blutregen: Eine schwarze Kugel, von welcher Tropfen herabzufallen scheinen.

66. Kleiner Stern mit gebogenen Strahlen.

68. Cluny: Eine weitläufig wiedergegebene Klosteranlage mit vielen Gebäuden. In der Mitte sieht man eine fünfschiffige Kirche mit fünf Türmen und einer tiefen Choranlage (vielleicht Naturaufnahme).

68 v. Ein Mensch mit einem Hundskopf, nach links gewendet.

74. Kleiner lesender Bernhardinermönch mit Kapuze.

74 v. Cisterclenser = 54 v.

77 v. Sonnenfinsternis: Eine schwarze Scheibe.

79. Bern = 34 v.

79 v. Dominikus und Franziskus: Zwei Mönchsgestalten (mit Tonsur und Heiligenschein), einander gegenüberstehend. In der linken Hand haben beide Bücher. An der Bewegung der rechten Hände sieht man, dass sie miteinander disputieren.

82 v. Komet: Stern mit Strahlenbündel.

83. Wieder ein anderer Komet.

87 v. Komet = 83.

90. Komet = 82.

116. XVI. Basel, Bernhard Richel, 1481. fol. deutsch: **Büchlin der zit.**

Litt. Hain-Copinger 6939; Stockmeyer und Reber, Baseler Buchdruckergeschichte. S. 23, Nr. 8; Studien zur deutschen Kunstgeschichte VIII: Weisbach, W. Die Baseler Bücherillustration des XV. Jahrhunderts. Strassburg 1890. 8°. Nr. 4; Muther 136; Vergl. S. 68 f.

Ex. Basel, Bern, Bonn, Colmar, Gotha, Königsberg, Leipzig, London, *München, Nürnberg (Germanisches Museum), Paris, Zürich.

4. Arche (∽) V 3 v (Ohne Schraffierung). Das Schiff hat eine etwas elegantere Form; die Wellen sind hinzugefügt.

6. Turm von Babel: Sich nach oben verjüngender gotischer Turm; oben ein Flaschenzug.

7. Ninive: Eine, aus der Vogelperspektive gesehene, befestigte Stadt.

8. Trier: Stadt mit grossen zusammenhängenden Gebäuden von bizarrer Form mit Arkaden und Loggien.

16. Tempel: Spätgotischer Rundbau.

24. Bonn: Stadt mit fantastischen Gebäuden.

24 v a. Syracus = 8.
b. Cathina = 7.

26 a. Byzanz = 7.
b. Babylon = 8.

32 v. Jerusalem = 8.

45. 81 : 160 Köln: Stadt mit einer, aus zwei Teilen bestehenden, Kathedrale, im Vordergrunde ein Fluss (durch unregelmässig durcheinanderlaufende Linien bezeichnet), worauf zwei Boote mit Besatzung.

49. 95 : 60. Salvator: (∽) V 26, etwas besser in der Ausführung. Er hat aber noch die unförmig grosse Erdkugel in der abgespreizten Hand.

98. XVII. Memmingen, Albertus kune de Duderstat, 1482. fol.

Litt. Panzer, Ann. typ. II, 102; Hain 6981; Brunet II, 1187. Vergl. S. 64.

Ex. Besançon, St. Gallen, London, *München, Olmütz, Pest, Zürich.

3. 45 : 80. Arche ∽ IX 3 a.

4. 42 : 20. Turm zu Babel ∽ IX 4.

4 v. 29 : 65. Ninive ∽ IX 4 v.

5. 30 : 65. Trier ≍ IX 5.

9. Tempel = 4.

13. Rom = 5.

17. Jerusalem = 5.

23 v. 60 : 135. Köln (≍) IX 23 v.

24. 61 : 137. Anbetung der h. 3 Könige (≍) IX 24; weniger Figuren. Die Wappenträger haben neue Embleme. Abg. Castan, A. Catalogue des incunables de la bibliothèque publique de Besançon. 1893. 8°. S. 330.

24 v. 46 : 36. Kruzifix (∽) IX 24 v. Die Arme des Christus sind länger, das Lendentuch ist etwas verändert.

25 v. 45 : 80. Salvator (∽) IX 25 v. Nicht so steif, Gewand bewegter behandelt. Die Weltkugel ist bedeutend kleiner, wird nicht mehr vom Körper abseits gehalten.

117. XVIII. Basel Richel, 1482. fol. lat.

Litt. Panzer I, 154, 41; Hain-Copinger 6932; Brunet II, 1188; Weisbach, Baseler Bücherillustration Nr. 5; Vergl. S. 69.

Ex. Besançon, Leipzig, London, *München.

Anm. Formschnitte = XVI.



4. Arche (⌣) XVI 4. Das Haus ist noch unförmiger.
5v. Turm von Babel = XVI 6.
7. Ninive = XVI 24 v a.
7 v a. Trier = XVI 7.
b. Sodom ⌣ XV 7vb.
9. Athen = 7 v a.
12. Troya = 7 v b.
14. Tempel = XVI 16.
19. Rom = XVI 8.
19 v. Cathina = 7.
20 v. Byzanz = 7.
22. Babylon = 7 v b.
34. Lugdunum = 7 v a.
34 v. Köln = 7.
37. Salvator = XVI 49.
47 v. Komet ⌣ XV 52.
52. Komet ⌣ XV 52.
57. Missgeburt ≍ XV 57.
61. Stern ⌣ XV 61.
65. Hackförmiger Stern ⌣ XV 65.
65 v. Komet = 47 v.
68 v. Hundmensch ≍ XV 68v.
77 v. Sonnenfinsternis ⌣ XV 77 v.
79. Bern = 7.
82 v. = 47 v.
83. = 47 v.
87. = 47 v.
90. = 47 v.

97 a. XIX. s. l. e. a. (Köln, Ludwig von Renchen*, nach 1481). fol.
Litt. Panzer I, 91, 488; Hain 6914; Muther 120; Vergl. S. 64.
Ex. London, *München. Olmütz, Oxford, *Paris (als Grüninger bezeichnet).
Anm. Formschnitte meist = XIII.

3 v. 44 : 78. Arche: Kleines Schiffchen, dessen Bug und Heck auf gleicher Höhe steht; es hat einen halbkreisförmigen Kiel, das darauf befindliche Haus ein steiles Dach. Aus der Arche schauen zwei Menschen. Die Wellen sind stilisiert.
4 v. Turm von Babel = XIII 9.
5. Ninive = XIII 17.
5 v. Babylon = XIII 5.
9. Tempel = 4 v.
13 v. 44 : 73. Rom: Neue Stadttype ähnlich 5 v.
17 v. 44 : 73. Jerusalem: Aehnliche Stadt.
24 v. 67 : 155. Köln = XIII 23 v; die rechte Seite des Stockes ist aus Platzmangel abgeschnitten.
25 v. Kruzifix = XIII 24 v.
26 v. 84 : 60. Salvator: Individuelle Auffassung, greisenhafter Typus. Mit der Rechten segnet er, die linke Hand hat er mit dem Reichsapfel an die Brust gezogen. Reiche Gewandbehandlung (Mantel durch eine Fibel zusammengehalten).

97 b. XX. s. l. e. a. (Köln, Ludwig v. Renchen nach 1481). fol.
Litt. Copinger II, Nr. 2436; Vergl. S. 64.
Ex. London.
Anm. Formschnitte = XIX.

129. XXI. Lyon 1483. fol. franz.:

Petit faitz ou fardelet des temps . . . . translate de latin en francoys par . . . Pierre farget.

Litt. Hain-Copinger 6941; Vergl. S. 76.
Ex. *Paris-St. Geneviève.

3. Arche: Hausschiff mit rundem Kiel. Aus den (schwarzgelassenen) Fenstern der Vorderseite sieht je ein Tier, aus dem der Kurzseite ein Mensch heraus.
5 v. Turm zu Babel (⌣) XV 5 v.
7. Ninive ≍ XV 7 v a.
7 v a. Trier = 7.
b. Sodom ≍ XV 7 v b.
9. Athen = 7.
12. Troia = 7 v b.
14. Tempel: Merkwürdiger Zentralbau mit zwei gotischen Turmansätzen; ähnlicher Laternenaufsatz, wie der Unterbau.
20 v. Byzanz ⌣ 7 v a. (Zweite, bessere Kopie, von 7 «Ninive» abweichend.) Das Dach des einen Hauses hat Kugelaufsätze erhalten.
34. Lyon = 7.
34 v. Köln = 20 v.
35. Rom = 20 v.
35 v. Cathina = 20 v.
37. 150 : 89. Salvator ⌣ XV 37. Hinter dem Heiland eine ornamentierte Wand. Die Evangelisten ≍ XV 37 in 49 : 47.
38. Babylon = 7 v b.
52. Stern ⌣ XV 52.
54 v. Benediktus ⌣ XV 54 v.
57. Missgeburten ⌣ XV 57.
61. Stern ⌣ XV 61.
64. Sonnenfinsternis ⌣ XV 64.
65. Stern ⌣ XV 65.
68. Cluny = 20 v.
68 v. 75 : 34. Hundsmensch ≍ XV 68 v
74. Bernardiner ≍ XV 74.
74 v. Cistercienser = 54 v.
77 v. Mondfinsternis = XV 77 v.
79. Bern ≍ XV 34 v.
79 v. 76 : 61. Franziskus und Dominikus ≍ XV 79 v.
83. Stern ⌣ XV 83.
87. Stern = 83.
90. Stern = 83.

133. XXII. Venedig, E. Ratdolt. 1484. fol.
Litt. Hain 6934; Redgrave S. 40, Nr. 43; ferner s. unter X und XIV; Vergl. S. 73.
Ex. Bologna, Colmar, Darmstadt, Florenz (Biblioteca Nazionale), St. Gallen, London, Lyon, *München, Olmütz, Oxford, Paris, Pest, Venedig (Biblioteca Marciana).
Anm. Dieselben Formschnitte, wie XIV (Reihenfolge verändert). Zahlreiche neue Initialen, teilweise abg. L'art de l'imprimerie à Venise. S. 32.
2. Ausser dem «Creator» und dem Weltschöpfungsschema noch ein Plan von Jerusalem = X 67c.

134. XXIII. Venedig, E. Ratdolt. 1485. fol.
Litt. Hain 6935; Redgrave S. 43, Nr. 52, ferner s. unter X; Vergl. S. 73.
Ex. *Darmstadt, London, *München, Oxford, Paris, Paris-St. Geneviève.
Anm. Formschnitte = XIV in veränderter Reihenfolge. Vergl. Konkordanz der Formschnitte der Ratdolt'schen Fasciculus-Ausgaben: Redgrave, Erhard Ratdolt, S. 47.

135. XXIV. (Aquila), Adam alamannus (de Rotwil) 1486. fol.
Litt. Copinger II, 2438; Vergl. S. 73 f.
Ex. *Haag, Paris-St. Geneviève, Paris-Mazarine.
Anm. Formschnitte meist ⌣ XIV.

2 a. Schema der Schöpfung ⌣ XIV 2 a.
b. 90 : 42 Creator (⌣) XIV 2 b. Der Weltschöpfer ist lebhafter bewegt, die Engelköpfe sind weggefallen.
3 v. 49 : 90 Arche ⌣ XIV 3 v.
4 v. Turm zu Babel: Viereckiger Turm. Sein Unterbau hat einen dachartigen Abschluss. Zwischen dem zweiten und dritten Stockwerke befinden sich kleine gotische Ecktürme, dann wieder ein Dach darüber und der unterbrochene Teil des Baus.
5. Ninive ⌣ XIV 5.
5 v. Trier ⌣ XIV 5 v.
9 v. 52 : 47. Der Tempel: Man sieht das Querschiff einer Kirche mit einer Apsis; darin ein kleiner Altar (nicht vollkommen richtig verkürzt).
13 v a. Rom ⌣ XIV 5.
b. Syracus (⌣) XIV 13 v b, nur Hafen ohne Schiffe.
c. Cathina ⌣ XIV 13 v c.
14 a. Jerusalem ⌣ XIV 14 a.
b. Zeltlager ⌣ XIV 14 b.
15 a. Ninive ⌣ XIV 5.
b. Zeltlager = 14 b.
16. Ostia ⌣ XIV 15.
etc.

---

* Ich stütze mich bei derartigen Zuweisungen auf Proctors massgebende Forschungen, die er in seinem «Index to the Early Printed Books in the British Museum to the Year MD. London 1898—99 4°» niedergelegt hat.

26. 75 : 55. Salvator (⌣) XIV 26. Salvator mit hochgeschürztem Gewande, sodass der linke Fuss sichtbar wird (in Vorderansicht). Mit der linken Hand hält er die Erdkugel am Kreuze fest, mit der Rechten segnet er (mit zwei ausgestreckten Fingern). Auch der Typus ist verändert.

etc.

37 v. Venedig (⌣) XIV 37 v (verständnislos) die Piazzetta ist noch mit Wall und Graben umgeben worden.

Die übrigen Formschnitte sind ziemlich genau nach XIV kopiert, nur ist die Zahl der verwandten Formstöcke geringer.

118a. XXV. Strassburg, Johannes Pryss, 1487. fol.

Litt. Panzer 31, 102; Hain 6936; Graesse, Trésor. II, S. 554; Brunet II, 1188; Muther 512; Kristeller, Strassburger Bücherillustration Nr. 46; Vergl. S. 69.

Ex. Berlin, Braunschweig, St. Gallen, Hannover, *Heidelberg, London, *München, Olmütz, Solothurn.

4. Arche ≍ XVIII 4.
5 v. Turm zu Babel (≍) XVIII 5 v.
7. 48 : 68. Ninive ≍ XVIII 7. abg. (Essenwein) Holzschnitte des XV. Jahrhunderts im Germanischen Mus. Tafel LXXXVIII.
7 v a. Trier = 7.
b. 79 : 48. Sodom ≍ XVIII 7 v b.
9. Athen = 7.
12. Troya = 7 v b.
19. Rom = 7.
19 v. Cathina = 7.
20 v. Byzanz = 7.
22. Babylon = 7 v b.
34. Lyon = 7.
34 v. Köln = 7.
37. 100 : 65. Salvator (≍) XVIII 37; nur ist die rechte Hand die segnende geblieben.
47 v. Komet = XVIII 52.
52 v. Komet = 47 v.
57. 54 : 51. Missgeburten = XVIII 57.
65. Komet = 47 v.
68 v. 59 : 33. Hundsmensch = XVIII 68 v. Abg. (Essenwein) Holzschnitte etc. Tafel LXXXVII.
79. Bern = 7.
82 v. =
83. =
87. = } 47 v.
87 v. =
90. =

118b. XXVI. Strassburg, Pryss, 1488. fol.

Litt. Hain 6937; Muther 513; Kristeller Nr. 47; Vergl. S. 69.

Ex. Colmar, *Heidelberg, Leipzig, London, *München.

Anm. Formschnitte = XXV.

119. XXVII. s. l. e. a. (Strassburg, Pryss nach 1490). fol.

Litt. Hain-Copinger 6916; Vergl. S. 69.

Ex. Besançon, Bonn, Colmar, *Frankfurt a. M., St. Gallen, London, *München, Olmütz, Wolfenbüttel, Zürich.

Anm. Formschnitte = XXV nur hinzugefügt:

1 v. 194 : 119. Buchüberreichung ⌣ Buch der Beispiele. Augsburg, Schönsperger, 1484 (Hain 4032). In einer schönen spätgotischen Halle, die im Hintergrunde durch ein Fenster einen Ausblick ins Freie bietet, sitzt ein Fürst (bärtig) mit Krone und Szepter (Zeitkostüm) unter einem Baldachine. Ihm nahen zwei Mönche, von denen ihm einer ein Buch überreichen will.

122. XXVIII. s. l. e. a. (Strassburg, Pryss, nach 1490) fol.

Litt. Panzer IV, 51,417; Dibdin, Bibl. Spenc. Suppl. II, S. 127; Hain 6915; Vergl. S. 70.

Ex. Bonn, *Frankfurt a. M., Gotha, Haag, Königsberg, London, Manchester, München, Nürnberg, Olmütz, Solothurn, Zürich.

Anm. Formschnitte = XXV; nur fehlt XXV 47 v, 83, 87, 90; hinzugefügt:

1 v. Ein Pilger (alte, gebückte, abgehärmte Gestalt mit Spitzbart, krausem Haupthaar) auf der Wanderschaft; er ist baarfuss, in der linken Hand hat er einen Wanderstab, in der Rechten einen Rosenkranz. Das Bild umrahmen laubenartig zusammengeflochtene Pflanzenranken.

123. XXIX. s. l. e. a. (Strassburg, Pryss, 1492 f.) deutsch. fol.

Litt. Panzer, Ann. d. ä. d. Litt. 339; Hain-Copinger 6940; Kristeller Nr. 51; Vergl. S. 70.

Ex. Haag, Leipzig, *London, *München.

Anm. Formschnitte meist = XXVIII.

1 v. = XXVIII 1 v.
3 v. = XXVIII 4.
5 v. = XXXVIII 5 v.
6 v. = XXVIII 7.
7. 61 : 102. Entstehung des Götzendienstes durch Ninus, der die Verehrung seines Vaters Belus befiehlt: In der Mitte steht auf einem Sockel das Götzenbild des Königs, das zwei Teufel umschweben (die, um das Volk zu täuschen, das Bild sprechen lassen), rechts und links je ein Künstler mit Handwerkszeug (Richtscheit, Zange etc.). Dahinter befindet sich anbetendes Volk (in Zeittracht).
7 v. = XXVIII 7 v a.
9. 64 : 102. Die Verschacherung Josephs durch seine Brüder: Den, in der Mitte stehenden, Joseph, der (zur Beteuerung seiner Unschuld) seine Linke an die Brust schlägt, halten zwei Männer (mit gemeinen, rohen Gesichtern) am Arme fest, der eine sich verstohlen umschauend, während der andere mit seiner Hand auf das rechts im Vordergrunde befindliche Brunnenloch hinweist. Links hinten ein Segelschiff; darin eine Gestalt. Rechts stehen Bäume.
12 v. Tod des Herkules: Ein Mann (in mittelalterlicher Rüstung) steht aufrecht im Feuer; auf beiden Seiten knieen vor ihm Männer und Frauen in verschiedenartigen Kostümen.
20. 62 : 99. Steinigung des Zacharias: Zacharias (grösser wie die anderen) sucht mit seinen Händen die Steine abzuwehren, die drei Männer gegen ihn schleudern; hinter ihm steht an einem Thore der Hohepriester der sie antreibt. Im Hintergrunde zieht sich eine Mauer hin, worüber zwei Menschen herunterlugen.
23 v. Rom = 6 v.
24. Syracus = 6 v.
25 v. Byzanz = 6 v.
45. Köln = 6 v.
49. Salvator = XXVIII 37.
72. Venedig = 6 v.
81. Pantheon = 5 v.
99. Hundsmensch = XXVIII 68 v.
123 v. Komet = XXVIII 52.

140. XXX. Genf, 9. Jan. 1495. fol. franz. Unabhängige Uebersetzung nach XV. (Abweichend von XXI.):

Fasciculus temporum en françois.

Litt. Hain-Copinger 6943; Brunet, Man. II. 1188/89; Vergl. S. 76 ff

Ex. Besançon, *London, Paris-St. Geneviève.

1 v. 169 : 146. Wir sehen in die Zelle eines Mönches (Rolevink): Er sitzt auf einem hohen gotischen Stuhle, schreibt in einem Buche, das auf seinem Schosse liegt; ein anderer Foliant (aus dem er Excerpte macht) steht neben ihm auf einem Lesepulte. Im Vordergrunde spielt ein Hund mit einem Knochen. In dem Zimmer sieht man noch zwei Truhen und ein Büchergestell. Durch die Thüre treten eben noch vier Mönche ein (leise miteinander redend; alle haben individuelle Züge). Das ganze Bild hat einen Rahmen, der aus zwei Säulen und oben aus giebelförmig zusammengebundenen Aesten besteht. Dort, wo letztere mit den Säulen verbunden sind, sitzen zwei (mürrisch aussehende) Putten. Die Säulen und Aeste umschlingen festonartig, aus Reiserbüschel gebildete, Guirlanden.

2 v a. 20 : 147. Schöpfungsgeschichte in 7 kleinen Medaillons.

b. 46 : 45. Sündenfall (im Medaillon): Rechts steht Adam noch etwas abseits (zaudernd), während die Schlange, die einen vollkommenen Menschenkörper hat, der Eva schon den Apfel gegeben hat.

3. Zahlreiche Porträts (ca. 30 : 20) teils auf weissem, teils auf schraffiertem Hintergrunde. (Sie haben oben einen Rundbogenabschluss).*

4a. 74 : 83. Arche: Hausschiff, mit zahlreichen Details, vorzüglich gezeichnet.

b. 60 : 66. Küstenlandschaft mit Regenbogen.

c. 43 : 45. Schande Noahs.

5v. 88 : 54. Turm zu Babel: Viereckiger gotischer Turm. Durch das grosse Eingangsthor sieht man in das Innere, wo eine Treppe angebracht ist.

7a. 53 : 77. Ninive: Im Hintergrunde liegt eine Stadt mit mannigfach ausgestalteten Häusern. Vornen Durchblick durch einen Thorbogen. Durch die Landschaft zieht sich ein Flusslauf.

b. 46 : 46. Medaillon mit der «Opferung Isaaks».

7va. 53 : 76. Stadt mit doppelter Umwallung. Im Vordergrunde ein Mann und eine Frau.

b. 52 : 75. Sodom: Aehnliche Stadt. Aus den Fenstern der Häuser sieht man Flammen herausschlagen. Im Vordergrunde blickt (Loth's) eine Frau dem Schauspiel zu. An den Seiten stehen palmenartige Bäume.

9. 54 : 76. Athen: Vornen steht eine Palme; dahinter liegt die (pittoreske) Stadt an einem Flusse.

10. Lacedaemon = 9.

10v. Zerstörung Gabons = 7vb.

12. Troia = 7vb.

13v. 42 : 43. Kniebild König Davids, der, obwohl zum Kriege gerüstet, die Harfe spielt.

14. 91 : 66. Der Tempel: Rundbau mit Säulenperibolos und Kuppel.

19. Rom = 7.

19v. Cathina = 7 + 9.

20. Babylon = 7va.

21v. 47 : 45. (Medaillon) Zug der besiegten Juden, Frauen und Männer; hinten die verlassene Stadt.

22. Zerstörung Babylons = 7vb.

34. Lyon = 7.

34v. Köln = 7vb (sic.).

35a. 62 : 40 Geburt Christi } aus einem Livre d'heures
b. 62 : 40 Kreuzigung } Jean du Pré's (Lyon).

37. 198 : 151. Salvator mit Evangelisten:

117 : 87. Himmelfahrt Christi (aus einem Livre d'heures): Der segnende Heiland, der in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch hält, schwebt in einer Wolkenmandorla. Sein weites Untergewand hat er auf der rechten Seite aufgerafft, sodass die nackten Füsse sichtbar werden. Auf der Erde stehen die Apostel, zum Gebet die Hände faltend.

An den vier Ecken (38 : 29) die Evangelisten mit ihren Symbolen, als Gelehrte an Pulten sitzend.

40. und 41. Kleine Bischofshüte.

52. 22 : 41. Komet, mit einem Menschengesichte.

54v. 67 : 38. Benediktus: Ein Abt, der in der Rechten einen Krummstab hält, mit der linken Hand sein Gewand aufrafft (etwas untersetzte Figur).

57. 67 : 39. Missgeburten ∽ XV 57. Etwas abweichend gruppiert.

61. Stern ∽ XV 61.

64. 46 : 22. Sonnenfinsternis: Sonne mit einem Gesichte.

65. Flammenstern ∽ XV 65.

65v. 23 : 41 Komet. ∽ XV 52.

68. 40 : 77. Cluny. (∽) XV 68. (Hoher Augenpunkt.)

68v. 66 : 40. Hundsmensch ∽ XV 68v.

74. 69 : 39. Karthäuser ∽ XV 74.

74v. Cistercienser = 54v.

77v. Sonnenfinsternis ∽ XV 77v.

79. Rom = 7va.

79va. 66 : 39. Dominikus (∽) XV 79v. Mönch, der ein offenes Buch in der linken Hand hält, an die rechte Schulter lehnt er einen Palmzweig.

b. 67 : 39. Franziskus ∽ XV 79v. Mönch, der mit der rechten Hand ein Kreuz, der linken ein geschlossenes Buch trägt.

82v. Stern = 61.

83. Komet = 65v.

87. Komet = 65v.

90. Komet = 65v.

* Aehnliche Porträts auf den folgenden Seiten.

148. XXXI. Genf, Loys M. Cruse, 28. April 1495. fol. franz.

Litt. Panzer Ann. I, 441, 12; Hain-Copinger 6944; Brunet II, 1188/89; Vergl. S. 79f.

Ex. Besançon, *Heidelberg, *London, Lyon.

1a. Schöne gotische Initiale L mit einem schreibenden Gelehrten.

b. 65 : 67. Erschaffung der Eva: Links Gottvater (Strenger Christustypus mit langem Haare und geteiltem Spitzbart), die Rechte bedeutungsvoll erhebend (schöpferische Gebärde), mit der linken Hand das weite Obergewand aufraffend. (Er hat einen linear stilisierten Kreuznimbus ohne Scheibe.) Adam liegt schlafend auf der Erde, mit der Rechten den Kopf stützend. Aus seiner Brust tritt Eva (mit langen Haaren) hervor, die Hände zum Gebet faltend. Hinten sieht man den Baum der Erkenntnis, zahlreiche Pflanzen; ausserdem am Himmel Sonne, Mond und Sterne.

1v. 197 : 130. Druckermarke des Loys M. Cruse. Oben ein Schriftband · Loys · — · M · — · Cruse · Unten · Imprime · a Geneue. Dazwischen ein Wappenschild, welches von zwei Mohrinnen gehalten wird (letztere haben fantastische, reich geschmückte Gewänder und einen aus Muscheln gebildeten Kopfschmuck). Das Wappen besteht aus drei Muscheln und einem Mohrenkopf. Zur Bekrönung des Schildes dient ein Panzerschirm mit einer Krone, darauf noch einmal die Halbbüste eines Mohren.*

2. 54 : 60. Schöne Initiale A mit reinem Frührenaissanceornament.

4. 54 : 79. Arche (∽) XXX 4a. Hausschiff mit vier Stockwerken; aus den zahlreichen Fenstern sehen Tierköpfe heraus.

5v. 85 : 57. Turm von Babel: Runder Turm, sich nach oben in zwei Stockwerken verjüngend. Oben sind zwei Krähne. An dem Baue, dessen einzelne Teile durch Leitern verbunden sind, sind zahlreiche Arbeiter beschäftigt.

7. 54 : 78. Ninive: Man sieht von einem erhöhten Standpunkte aus auf den grossen Marktplatz einer Stadt. An der einen Seite des Platzes steht eine in italienisierender Gotik gehaltene Kirche. Auf dem Platze befindet sich ein grosser Baum. Mehrere Menschen ergehen sich darauf. Im sonstigen sieht man nur auf die Dächer der Häuser und einen Teil der Stadtmauer.

7va. 53 : 79. Trier: Befestigte Stadt mit Kirchen und Kuppeltürmen (perspektivisch mangelhaft). Im Vordergrunde liegt ein Thor.

b. 54 : 78. Sodom: Aehnliche Stadt wie 7va mit darüber (schematisch) sich züngelnden Flammen.

9. 44 : 57. Athen: Man sieht in eine mittelalterliche Strasse, mit Laubengängen auf der einen Seite; auf der andern liegt der Eingang zu einer Kirche. Auf der Strasse gehen Menschen und ein Hund.

10v. 44 : 57. Lacedaemon: Kleiner Teil einer befestigten Stadt mit fantastischen Türmen in italienischem Stile. Im Vordergrunde ein von zwei runden Kuppeltürmen flankiertes Thor.

11. 44 : 57. Theben: Aehnliche Stadt. Im Vordergrunde ein von Spitztürmen flankiertes Thor. Auf der Spitze des einen Turmes ist ein Halbmond angebracht.

* Wahrscheinlich eine freie Kopie dieses Druckerzeichens (teilweise im Gegensinne) ist die Marke des Pariser Verlegers Michel Le Noir. Sylvestre, L. C., Marques typographiques. Paris 1867. 8°. Nr. 60.



11v. Carthago = 10v.

12. Troya = 7vb.

14. 90 : 74. Der Tempel: Polygonales Gebäude, dessen Oberbau durch eine Zwiebelkuppel bedeckt ist. Die übrig bleibende schwarze Fläche des Formschnittes ist durch Blumenrankenornamente ausgefüllt.

17v. 55 : 78. Genf: Befestigte Stadt, deren Mauern nach dem Wasser zu steil abfallen. An einem Thore mündet eine Brücke, die die beiden Ufer eines Flusses verbinden, sie endet auf der andern Seite (dem Beschauer am nächsten) in einem Brückenkopfe. Auf dem diesseitigen Ufer laufen auch Befestigungen am Quai entlang; dort befindet sich links im Vordergrunde eine kleine Kapelle, wovor ein Mönch steht.

19. Rom = 17v.

19va. Lausanne = 11.

b. 55 : 78. Cathina: Eine über die beiden Ufer eines Flusses, die durch eine Brücke verbunden sind, sich erstreckende Stadt. (Zahlreiche Details: Fensterrahmen, Schornsteine; Menschen befinden sich auf einem Boote des Flusses und der Brücke).

20v. 56 : 77. Byzanz. Teil einer Stadt ähnlich 11.

21. Ostia = 10v.

22. Babylon = 7vb.

34. Lyon = 9.

34v. Carthago = 11.

37. 109 : 83. Salvator umgeben von vier Medaillons mit Evangelistensymbolen, weiss ausgespart auf schwarzem Grunde: Der Heiland in langem Aermelgewande, welches auf der linken Seite emporgezogen ist, sodass die nackten Füsse sichtbar werden, hat die Rechte (ziemlich ungeschickt) zum Segen erhoben, in der Linken hält er die grosse Erdkugel (etwas nach aussen gehalten). Sein Kopf ist streng frontal aufgefasst, die langen Haare, die sich, in der Mitte gescheitelt, kielförmig um die Schläfe legen, fallen in Locken auf die Schultern herab.

47v. Komet (∽) XV 52 (nur wie eine Windrose schraffiert).

52. Komet, andere Type.

54v. 68 : 44. Benediktus: Ein Abt mit einem grossen Hirtenstab, den er gegen die rechte Schulter gelehnt hat liest in einem Buche.

57. 55 : 51. Missgeburten ∽ XXX 57 (nur feinere Strichausführung, bessere Behandlung des Nackten).

61. Stern, ähnlich 47v.

64. Sonnenfinsternis mit Blutregen ∽ XV 64.

65. Flammenstern ∽ XXX 65.

65v. Komet = 52.

68. Cluny = 17v.

68v. Missgeburt ∽ XXX 68v.

74. 68 : 43. Karthäuser (∽) XXX 74. Mönch mit Kapuze liest in einem Buche (nach links gewandt). Auf dem Boden Pflanzen.

74v. 67 : 43. Cistercienser: Lesender Mönch etwas nach links gewendet. An der Seite steht eine Vase mit Blumen

77v. Sonnenfinsternis: Schwarze Scheibe.

79. Bern = 17v.

79v. 72 : 57. Dominikus und Franziskus: Zwei Mönche (mit Heiligenscheinen, individuellen Köpfen), mit Büchern in der Hand, disputieren mit einander.

82v. Komet = 52.

83. Komet = 47v.

87. Komet = 47v.

90. Komet = 47v.

147. XXXII. s. l. e. a. (Huss nach 1495 in Lyon). fol.

Litt. Copinger II, 2437; Vergl. S. 80.

Ex. Besançon, Versailles, *London.

Anm. Formschnitte = XXXI.

4. Arche = XXXI 4.

5v. Turm zu Babel = XXXI 5v.

7v. Sodom = XXXI 7vb.

9. Athen = XXXI 9.

12. Troia = 7v.

19. Rom = XXXI 19vb.

19v. Cathina = XXXI 20v.

20v. Konstantinopel = S. 9.

22. Babylon = 7v.

34. Lyon = 9.

34v. Köln = XXXI 7va.

37. Salvator = XXXI 37.

52. Komet = XXXI 52.

57. Missgeburten = XXXI 57.

65v. Komet = 52.

68v. Missgeburt = XXXI 68v.

79. Bern = XXXI 7.

148. XXXIII. Lyon, M. Huss, 1498. fol. franz.

Litt. Hain-Copinger 6945; Brunet, La France litt. S. 76; Vergl. S. 81.

Ex. London.

Anm. Formschnitte = XXXI und XXXII.

1a. Grosse Initiale 𝔗 mit einem «Liebespaar».

b. Druckerzeichen von Huss.

Iv. 166 : 144. Buchüberreichung: In einem polygonalen Raume, welcher in gotischer Weise überwölbt ist, sitzt ein Fürst; er hat das Buch aufgeschlagen in seiner Hand, das der vor ihm stehende Mönch ihm überreicht hat. Noch andere Mönche stehen herum.

4. Arche = XXXII 4.

5v. Turm zu Babel = XXXII 5v.

7. Ninive = XXXI 7.

7va. Trier = XXXI 7va.

b. Sodom = XXXII 7v.

9. Athen = 7.

10v. Lacedaemon = 7.

11. Theben = 7vb.

11v. Carthago = 7.

12. Troia = 7va.

14. Tempel = XXXI 14.

17v. Genf = 7va.

19. Rom = 7va.

19v. Cathina = 7.

20v. Byzanz = 7.

21. Ostia = 7va.

22. Babylon = 7vb.

34. Lyon = 7.

34v. Köln = 7va.

37. Salvator = XXXII 37.

47v. Komet = XXXI 47v.

52. Komet = XXXII 52.

54. Benediktus = XXXI 54.

57. Missgeburten = XXXII 57.

Stern = XXXI 61.

64. Sonnenfinsternis = XXXI 64.

65. Stern = 61.

65v. Komet = 52.

68. Cluny = XXXI 68.

68v. Missgeburt = XXXII 68v.

74. Cistercienser = XXXI 74.

74v. Carthäuser = XXXI 74v.

77v. Sonnenfinsternis = XXXI 77v.

79. Bern = 68.

79v. Dominikus und Franziskus = XXXI 79v.

82v. Komet = XXXI 82v.

90. Komet = XXXI 90.

91v. Druckerzeichen = 1b.

Schlussbemerkung:

Ausser den oben angeführten 33 Fasciculus-Ausgaben werden noch zahlreiche andere in der Litteratur (besonders in Potthast's, A. Bibliotheca historica medii aevi, Wegweiser durch die Geschichtswerke des Europäischen Mittelalters bis 1500. 2. Aufl. Berlin 1900. 8°. II, S. 982) angeführt. Dieselben sind aber wohl meistens mit den oben beschriebenen identisch. Ihre Erwähnung in bibliographischen Büchern beruht entweder auf Irrtümern in Bibliothekskatalogen oder auf Versehen bei der Benutzung derselben. In vielen Fällen hat der Verfasser die Quellen dieser Versehen erkannt: Besonders sind die undatierten Ausgaben (Hain 6914, 6915, 6916) öfters den verschiedenartigsten Druckern bei der Katalogisierung dieser Bücher zugewiesen worden. Hains Angabe einer Ausgabe Venedig 1483 (Nr. 6933) erklärt sich wohl aus einer irreführenden Angabe in einem handschriftlichen Katalog (Geschichtslitteratur) der Bibliothèque Nationale in Paris, den Hain offenbar benutzt hat. Dagegen scheint mir mancherlei darauf hinzuweisen, dass eine Ausgabe Lyon 1490 (Hain 6942) existiert hat; ein Exemplar habe ich leider nicht ermitteln können.

Chronycle of Englond with the Frute of Times (Chronicle of St. Albans).

151. I. St. Albans, the Schoolmaster Printer, s. a. (ca. 1483), fol.

Litt. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, 369ff.; Hain-Copinger 4997; Brunet I, 1704; Quaritsch, B. General Catalogue VI, S. 3915, Nr. 37916; Vergl. S. 83.

Ex. London (defekt), Oxford (defekt), Manchester (defekt).

Anm. Nur «The Frute of the Times» ist illustriert.

6.
7 v. } Stadtansichten ca 51 : 78.

20 v. 51 : 78. London: Rohe Ansicht des «Tower's» in einfachen Umrissen.

22 v.
31 v. } Stadtansichten ca. 51 : 78.

56. Rohe Darstellung des Kruzifixus.

153. II. Westminster, Wynkyn de Worde, 1497, fol.

Litt. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 401, Nr. 905; Hain-Copinger 4998; Brunet 1, 1704; Vergl. S. 83.

Ex. London, Manchester.

1. 164 : 140. In einer dreifachen Aureole sitzt in der Mitte der Richter der Welt ganz frontal auf einem grossen gotischen Sessel, in langem Ornate mit Krone, Szepter und Weltkugel. Das Ganze ist in einen viereckigen Rahmen einbeschrieben; die Zwickel füllen, weiss von schwarz sich abhebende, Medaillons mit den Evangelistensymbolen. Abg. Dibdin Bibl. Spenc. IV, S. 410.

Am Schluss:

Das grosse Druckerzeichen Caxtons mit seinem Monogramme, das oben und unten durch eine, wenig geschmackvolle, Ornamenteinrahmung verziert ist. Abg. Blades, W. The Life and Typographie of William Caxton. London 1861. 4°. II, Tafel X.

Johannes Philippus Foresti, (Bergomensis) Supplementum Chronicarum.

154. I. Venedig, Bernardino de Benalis, 1486. fol.

Litt. Hain 2807; Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. V, Lippmann, Fr., Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert. S. 12 (Separatabdruck: Berlin 1885. S. 44 f.); Duc de Rivoli, Bibliographie des livres à figures vénétiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. 1469—1525. Paris 1892. S. 20 f.; Portfolio: Monographs 12. Pollard, A. W., Italian Book Illustrations Chiefly of the Fifteenth Century. London 1894. S. 32 u. 33. (Die drei letztgenannten Werke conf. auch für die folgenden Ausgaben); Vergl. S. 84 ff.

Ex. *München, Paris, Venedig.

Anm. Zahlreiche Renaissance-Initialen auf schwarzem Grunde.

31. 160 : 160. Erschaffung der Eva; (⌣) Titelblatt der Kölner Bibel (Hain 3141). Darstellung in konzentrischen Kreisen. Oben Brustbild des segnenden Gottvaters: Aus seinem Munde geht ein Strahlenbündel. In der Mitte Erschaffung der Eva; dann Zone mit Wassertieren, darauf (nudelartige) Wolken und Sterne, endlich Engel (mit nach innen gebogenen Flügeln). Abg. L'art de l'imprimerie à Venise. Venise (Ongania) 1896/95. 4°. S. 75.

32 v. 119 : 150. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese: Links Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis. Eva (üppige Gestalt mit langen Haaren) hat den Apfel in der rechten Hand, Adam, ihr gegenüber, greift (mit nachdenklicher Miene) mit der Linken an sein Kinn. Beide verdecken die Scham mit der einen Hand. Die Schlange, mit einem Frauenkopf, hat mit ihrem Körper einen Baum umschlungen, indem sie sich der Eva zuwendet. — Auf der rechten Seite fliehen beide vor dem in den Lüften schwebenden Engel, der mit dem Schwerte zuschlägt. Eva läuft, unter Furcht verratenden Bewegungen (gespreizte Finger), voraus, während Adam, hinter ihr, sich noch einmal umwendet die Hand schützend vorhaltend. Hinten alle möglichen Tiere und Pflanzen.

33. 116 : 150. Kain und Abel: (⌣) in der Kölner Bibel (Hain 3141). Links Kain und Abel opfernd; an dem Opfer Abels schlägt das Feuer in die Höhe (zwei Opfertische, Kain kniet, während er in der Kölner Bibel steht). In der Mitte (im Vordergrunde) hat Kain seinen Bruder bei den Haaren gefasst, ihn zur Erde geschleudert, tritt mit dem linken Fusse auf seine Brust und holt mit der Rechten, in der er eine Keule hält, aus, um ihn zu erschlagen, während der am Boden liegende Abel sich krampfhaft gegen ihn anstemmt, um ihn abzuwehren. Auf der rechten Seite eilt Kain davon, von dem (Fluche des), aus den Wolken hervorblickenden, Gottvater(s) verfolgt. Reiche Vegetation, links ein Bassin mit einem Schwane.

39. Sodom und Gomorrha (3 Platten nebeneinander):

a. 51 : 43. Aus der Vogelperspektive gesehene Stadt, die vollständig zerstört ist; hinten verschiedenartige Bäume.

b. 51 : 47. Aus der Vogelschau sieht man drei ummauerte Städte; aus den (stilisierten) Wolken ergiesst sich ein Feuerregen.

c. 51 : 48. Aus den Mauern und Türmen einer befestigten Stadt schlagen Flammen empor. (Erhöhter Aufnahmestandpunkt.)

47. 54 : 75. Epidaurus: Von einem erhöhten Aufnahmestand sieht man auf eine befestigte Stadt mit unregelmässigem Stadtplane, in der Mitte sind zwei Hälften der Stadt durch eine Mauer getrennt. Im Vordergrunde liegt ein Hafen mit enger Einfahrt, die befestigt ist, im Hafen sind Schiffe. In ihn mündet ein Fluss, der an einer Seite der Stadt vorüberfliesst (dort eine Brücke); viele Details.

47 v. 62 : 80. Chalkis: Stadt, die von drei Seiten vom Meere umflossen ist (von oben gesehen). Längs der Stadt bildet das Meer an der einen Seite einen engen Sund; dort stehen auf beiden Ufern je ein Turm, die durch eine Kette die Durchfahrt sperren. Auf dem Meere fahren Schiffe. Ganz im Vordergrunde sieht man einen Teil einer Basilika. Auf beiden Ufern gewahrt man Gebirge.

49. Mytelene = 47.

50. 88 : 115. Genua: Reiches (authentisches) Städtebild. Die Stadt ist auf den Terrassen eines Bergabhanges angelegt. Auf dem Kamme des Berges sieht man eine Veste und einige Kapellen. Im Vordergrunde befindet sich der kreisrunde Hafen mit einer engen Einfahrt, die von zwei mächtigen Leuchttürmen flankiert ist. In und vor dem Hafen liegen Schiffe. (Auf der rechten Seite sieht man S. Marco, das Kastell, das von Karl V. niedergerissen wurde.)

52 v. 64 : 83. Theben (in Aegypten): Seitenansicht einer Stadt mit mannigfach gestalteten Häusern und hohen Türmen. Sie ist von Mauern und einem Graben umgeben, über den eine Brücke führt (der Turm des Brückenthors hat eine grosse Fahne). Im Vordergrunde Vegetation.

55 v. 57 : 74. Fiesole: Eine, auf dem Gipfel eines Berges liegende, befestigte Stadt. Im Vordergrunde liegen Vorstädte und ein Zollhaus mit einem Schlagbaume (Oberansicht).

62 v. 55 : 74. Troia: Von erhöhtem Standpunkte aus aufgenommene Stadt mit zerstörten Gebäuden; die Mauern haben Breschen.

64 a. Benevent = 52 v.

b. Neapel = 47 v.

c. Gaëta = 47.

64 v. 58 : 73. Aquila: Eine, an dem Abhange eines Berges gelegene, Stadt, die mit Wall und Graben umgeben ist. Der höher gelegene Teil, in dessen Mitte ein kleiner Turm steht, ist durch eine besondere Mauer von der übrigen Stadt getrennt.

65 v. Ancona = 47 v.

66. Padua = 52 v.

66 v. 58 : 76. Tarvisium: Seitenansicht einer italienischen Stadt mit hohen Türmen. Vor der Mauer stehen Bäume.

69. Pisa = 47.

70. 63 : 81. Carthago: Von oben gesehene Stadt; darin liegen zwei Hügel mit Warttürmen. Im Vordergrunde liegt ein Hafen, der durch eine schmale Landzunge, die befestigt ist, vom Meere abgeschlossen wurde.

73. 63 : 82. Capua: Seitenansicht einer Stadt. Im Vordergrunde sieht man innerhalb der Mauern eine polygonale Kirche. Abg. Lippmann, Der ital. Holzschnitt im 15. Jahrh. Berlin 1885. S. 44.

79. Rom = 50.

80 v. Syracus = 47 v.
82. Constantinopel 47.
84 v. Marseille = 47 v.
101. Mailand = 52 v.
101 v. 58 : 74. Pavia: Am Abhange eines Berges gelegene, befestigte Stadt, die nach der Thalseite zu eine Doppelmauer hat.
102 a. 55 . 74. Como: An einem Wasserlaufe gelegene, Stadt. Hinten Berge; auf einem Gipfel liegt ein Kastell.
b. 60 : 74. Bergamo: An einem Bergabhange gelegen, nach der Thalseite durch eine dreifache Mauer befestigt.
102 v. Brixen = 64 v.
103. Verona = 102 b.
106. Bologna = 73.
109 (verdruckt 119). Florenz = 73.
109 v. Siena: Grosse Stadt mit einer Zentralkirche; von oben gesehen.
110. Alexandria = 70.
120 v. Genua (zerstört) = 62 v.
130. Utica = 47.
147 v a. 55 : 74. Jerusalem (belagert): Befestigte Stadt, deren Mauern Sprünge aufweisen; rechts ein Zeltlager. Im Vordergrunde sind Kanonen auf die Stadt gerichtet.
b. Jerusalem (zerstört) = 62 v.
151. Tibur = 102 b.
154. Brand von Rom unter Commodus = 39 b; der oberste Teil mit den Wolken ist abgeschnitten.
160. Vienne = 64 v.
160 v. Palmira = 39 a.
182. Venedig ⨯ Fasciculus temporum X 37 v.
182 v. Ragusa = 47 v.
187 v. Mailand (Zerstörung durch die Goten) = 62 v.
191 v. Forli = 39 c.
198 v. Ravenna = 147 v a.
202 v. Civitavecchia = 47.
207 v. Parassi destructio = 62 v.
214 v. Angleria = 66 v.
220. Antiochia = 101 v.
221. Pontremolum = 55 v.
222. Portus Veneris oppidum = 47.
224. Edessa = 109 v.
227 a. Alexandria = 102 a.
b. Mailand = 52 v.
c. Secutia Piemontana civitas = 55 v
227 v a. Spoleto = 102 b.
b. Crema = 73.
230. Viterbo = 66 v.
233. Jerusalem (zerstört) = 62 v.
237 v. Capreolum = 39 a.
241. Vulci = 147 v a.
241 v. Tripolis (zerstört) = 62 v.
246. Pistoja = 73.
249. Cortona = 52 v.
250 v. Bologna = 73.
264 v a. Verona = 73.
b. Pisa = 147 v a.
c. Padua = 52 v.
284. Trebium = 62 v.
289 v. Hdruntum = 147 v a.

161. II. Venedig, Bernard Rizus de Novaria, 1490. fol.

Litt. Panzer, Ann. III, 288, 1308; Hain-Copinger 2808; Brunet, I, 787; Vergl. S. 87 f.

Ex. Berlin Kupferst., Bologna, * München, Olmütz, Pest, Paris.

1. Erschaffung der Eva = I 31.
2 v. Sündenfall und Vertreibung = I 32 v.
3. Kain und Abel = I 33.
6. 115 : 151. Turm zu Babel: In der Mitte steht ein unvollendeter Turm von polygonalem Grundrisse. An dem Baue, der von Gerüsten umgeben ist, sind zahlreiche Arbeiter beschäftigt: Einige stehen auf den Gerüsten, andere schleppen Mörtel herbei, wieder andere machen Erdarbeiten oder behauen Steine. Der Bauplatz ist durch eine Mauer eingezäunt. Links steht ein König mit seinem Gefolge, der die Arbeiten beaufsichtigt. Im Hintergrunde verschiedene Baumsorten.
9 v. Sodom = I 39.
17 v. Epidaurus = I 47.
18. Chalcis = I 47 v.
19 v. Mytilene = I 49.
20 v. Genua = I 50.
23. Theben = I 52 v.
26. Fiesule = I 55 v.
32. Troia = I 62 v.
34 a. 63 : 83. Benevent: Stadt mit vielen Rundtürmen. Im Hintergrunde erheben sich Anhöhen, mit Bäumen verschiedener Art bestanden (aus der Oberansicht).
b. 64 : 88. Neapel: Man sieht zwei Häfen, die durch eine Landzunge getrennt sind. Hinter der Stadt erheben sich Hügel, darauf Festungswerke und eine Kirche. (Hoher Aufnahmestand.)
34 v a. Gaëta = I 64 c.
b. 65 : 73. Aquileia: Befestigte Stadt, von einem erhöhten Standpunkte aus gesehen. Im Vordergrunde liegt ein Thor mit einer Zugbrücke.
36. Ancona = I 65 v.
36 v a. Padua = I 66.
b. Tarvisium = I 66 v.
39. 64 : 87. Pisa: Befestigte Stadt mit einer, besonders mit Wall und Graben versehenen, Citadelle. In der Stadt viele Kirchen, links ein schiefer Turm.
40 v. 63 : 82. Carthago: Teilweise zerstörte Stadt mit doppelter Mauer. In der Ferne sieht man ein Aquadukt.
45. Capua = I 73.
49. 115 : 139. Rom: Authentisches Stadtbild, von einer Anhöhe aus aufgenommen. Man sieht die Ostmauer, die Rossebändiger auf dem Quirinale (unverhältnissmässig gross), das Pantheon, die Traianssäule, die Ruinen des Kolosseums, auf der anderen Seite des Tibers die Engelsburg (mit einem grossen Engel auf dem Dache) und die alte Peterskirche. Im Vordergrunde Staffage: Männer, eine Frau und ein Hund. Im Hintergrunde erheben sich Berge. Abg. Munz, E., Rafaël. Paris 1886. S. 27. Lippmann, Der ital. Holzschnitt etc. S. 47.
50 v. 55 : 80. Syracus: Stadt, die auf drei Seiten vom Wasser umgeben ist. Im Vordergrunde liegen zwei grosse Lastschiffe.
52. Constantinopel = 34 b.
54 v. Marseille = I 84 v.
70. 62 : 82. Mailand: Ausgedehnte Stadt; im Vordergrunde ein grosser Zentralbau. Links oben die Citadelle.
70 v. Pavia = I 64 v.
71 a. Como = I 102 a.
b. Bergamo = I 102 b.
71 v. Brixen = I 102 v.
72. 88 : 115. Verona: Uebersichtliches (authentisches Bild) der Stadt mit dem Kastell St. Petri.
75 a. 65 : 82. Ferrara: Aus der Vogelschau (ziemlich unklares) Städtebild. Im Vordergrunde liegt ein Kloster und ein Gehöft. Reiche Vegetation.
b. 54 : 75. Bologna: Authentische Aussicht. Im Vordergrunde eine offene Halle (bei S. Bernardo), man sieht die Türme von S. Petronio, S. Dominico und den Torre degli Asinelli.
76. 67 : 86. Florenz: Authentische Ansicht von Süd-Westen aus; man erkennt deutlich den Dom, das Baptisterium u. a.; auf dem Arno fahren zwei Schiffe. Abg. Lippmann, Der ital. Holzschn. S. 45.
76 v. Siena = I 109 v.
77 v. Alexandria = I 110.
96. Utica = I 130.
111 v. Jerusalem a. = 70.
b. 60 : 70. Zerstörte Stadt mit zahlreichen Basiliken und Zentralkirchen (Oberansicht).
117. 55 : 76. Tibur: An einem sackförmigen Hafen gelegene Festung, der durch eine breite Landzunge vom Meere

abgeschlossen ist. Zu beiden Seiten der Einfahrt steht je ein Leuchtturm; auf dem Hafen liegen Schiffe.

126. 56 : 76. Vienne: An einem Flusse gelegene Stadt, deren am meisten links liegender Teil mit einer besonderen Mauer umgeben ist. Ueber den Fluss führt eine befestigte Brücke.

126v. Palmira = I 160v.

148. 116 : 155. Venedig. Schöne, ausführliche Ansicht von der Piazetta. Man sieht den Dogenpalast und S. Marco. Im Vordergrunde der Kanal mit vielen Schiffen aller Art. Abg. L'art de l'imprimerie à Venise, Venise (Ongania) 1896—97. S. 31.

148v. 58 : 79. Ragusa: Kleine Stadt mit einem Hafen, am Abhange eines ziemlich hohen Berges gelegen, auf dem sich ein Kastell befindet.

165. 58 : 84. Ravenna: Befestigte Stadt mit einem doppelt ummauerten Kastell; vorbei fliesst ein Strom (mit Schiffen), über den eine Brücke führt; auf dem anderen Ufer liegen Zollhäuser.

169. 57 : 82. Civitavecchia: Befestigte Hafenstadt. Am Eingange des ovalen Hafens stehen zwei Leuchttürme; im Hafen liegen Schiffe. Auf der linken Seite befindet sich eine befestigte Burg.

181. 57 : 82. Angleria : Seitenansicht einer, an einem Flusse gelegenen, Stadt mit verschiedenartigen Türmen: im Vordergrunde ein Thor mit einer Zugbrücke.

186. 58 : 83. Antiochia: Stadt, in ihrem Innern viele Hügel und eine stark befestigte Citadelle. Der grösste Teil der Innenstadt hat keine Häuser. Im Vordergrunde liegt ein stattliches Festungsthor, von wo aus eine dreibogige Brücke über einen Fluss führt.

187v. 56 : 81. **Pontremulum**: An einem Flusse gelegene Stadt mit vielen Kirchen. Auf der rechten Seite sieht man verschiedenartige Bäume.

188. 57 : 80. **Portus Veneris**: Kleine befestigte Stadt. Nahe daran fliesst ein Strom vorüber (darauf Schiffe); auf dem, dem Beschauer am nächsten gelegenen, Ufer stehen Sumpfpflanzen und Bäume.

190. Edessa = I 224.

193a. Alexandria = 187v.

b. Mailand = 70.

193va. **Aretis** = I 227c.

b. Spoleto = I 227va.

c. Como = 181.

196. 56 : 87. Viterbo: Reiches Städtebild von einem erhöhten Punkte aus gesehen; in der Mitte liegt eine starke Burg.

206v. Vulci = 89.

212. 63 : 87. Pistoja: An einem Flusse gelegene Stadt, ein hoher Turm bildet die Hauptbefestigung. An der Seite erhebt sich ein abschüssiger Berg.

215. 63 : 87. Cordova: Stadt mit einem stark befestigten Burgberg.

216v. Bologna = 75b.

230a. Verona = 72.

b. Pisa = 89.

c. Padua = 86va.

250v. **Trebium** = 111vb.

256. 55 : 77. **Idruntum**: Eine über die beiden Ufer eines Flusses sich erstreckende Stadt. Der dem Beschauer abgewandte Teil ist fast ganz zerstört. Man sieht dort nur noch eine Basilika und eine Citadelle. Auf der anderen Seite des Flusses, über den eine feste Brücke führt, liegt der kleinere Stadtteil, ebenfalls mit einer Citadelle.

167. III. Venedig, Rizus de Novaria, 1491. ital.

(S. 1.) **Cronacha de tu / to el mondo vulgare...** (*in fine* S. 297 v) **Impresso nella inclita Citta de Venetia per me Bernardino Rizo de Novara lanno de / la nostra salute. 1491. adi 8. de Octobrio: regnante lo inclito Principe Agustino Barbarico / Finis /.**

Litt. Hain 2812 (?); Duc de Rivoli 43; Vergl. Caronti, A., Gli Incunaboli della R. Biblioteca Universitaria di Bologna. Catalogo. Bologna 1889. 8⁰. S. 66f.; Vergl. S. 88.

Ex. Bologna.

Anm. Wahrscheinlich hat das Buch dieselben Formschnitte wie II.

168. IV. Venedig, Rizus de Novaria, 1492. fol. lat.

Litt. Panzer III, 320, 1531; Hain 2809; Vergl. S. 88 f.

Ex. Bonn, Lyon, *München, Olmütz, Paris, Paris-Mazarine, Toulouse, Venedig.

Anm. Formschnitte meist = II. Zierliche Initialen: Abg. L'art de l'imprimerie à Venise. Venise 1896/97. S. 89.

Hinzugefügt:

1va. Titelumrahmung: Architektonischer Aufbau. Basis mit Puttenfries: Ein Putto trägt einen Traubenkorb herbei, ein anderer keltert, ein dritter reitet auf einer Gans, die sich, wie es scheint, die schwere Last nur ungern gefallen lässt, andere sind auf der linken Seite damit beschäftigt, einen Hasen zu zerlegen, während am rechten Ende der Leiste ein Knabe die übrigen durch sein Flötenspiel unterhält. Zwischen zwei lustigen Putti, die, auf Füllhörnern sitzend, ein Wappenschild halten, sieht man die Künstlermarke: IB. — An den Seiten erheben sich fantastische Säulen, von Pflanzenranken umgeben, auf tonnenartigen Plinten, die von Masken bekrönt werden; der untere Teil der Säulen ist polygonal im Durchschnitt, der obere rund. Die Kapitäle sind aus Vogelköpfen gebildet; darauf ruht ein mit einem reichen Ornamentfries geschmückter Architrav, darauf noch ein Gebälkstück. In der Mitte schwebt die heilige Taube, umgeben von Grotesken und Drachenmenschen. Abg. L'art de l'imprimerie à Venise. S. 89.

b. Im Innern 6 Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte:

(1. Tag). Gottvater (mit schönem Christuskopf) steht en face auf dem Chaos, das durch abwärts geneigte Wellenlinien bezeichnet ist.

(2. Tag). Er neigt sich, um das Wasser zu scheiden von dem oben erscheinenden Lichte der Sonne.

(3. Tag). Er erhebt die Hände und, wo er hindeutet, erscheinen Bäume und sonstige Pflanzen.

(4. Tag). Er deutet an den Himmel, wo man Sonne, Mond und Sterne erblickt.

(5. Tag). Er deutet mit der Rechten in die Höhe, wo verschiedene Vögel herumfliegen, mit der Linken in das Wasser, wo Fische erscheinen.

(6. Tag). Adam liegt schlafend unter den Bäumen des Paradieses. Aus seinem Rücken erhebt sich Eva (schönes Profil, lange Haare); Gottvater, sich sanft zu ihr hinneigend, hilft ihr mit seiner linken Hand.

2. = 1va.

---

172. Historia Flauii Josephi de antiquitate ...., de iudaico bello. s. l. e. a. (Lübeck Lucas Brandis, v. 1475) fol.

Litt. Panzer, Ann. typ. IV, 148 Nr. 674; Dibdin, Bibl. Spenc. II, 103f.; Brunet, Man. III, 570; Hain 9450; Vergl. S. 95ff.

Ex. *Frankfurt a. M., *London, Manchester, Olmütz, Paris-St. Geneviève.

Anm. Zahlreiche grössere und kleinere Initialen (nur die ersteren sind beschrieben), teilweise abg. Dibdin, Bibl. Spenc. II, S. 106.

1a. Initiale I: In einem Rahmen, der einem langgezogenen ungleichmässigen Trapeze nahekommt, befindet sich eine Gestalt in Mönchskleidung (Josephus?), die auf einem ornamentierten Postamente steht. Ein Schriftband ist zur Raumfüllung verwendet.

b. (In der Mitte.) Eine Stange, um die sich ein symmetrisch stilisiertes Rankenornament schlingt. Sie bildet den Stiel zu einem.

c. (Oben) Kelche, aus welchem in gefälligen Formen nach beiden Seiten Arabesken herauswachsen, die mit ihren Ausläufern den oberen Abschluss des Blattes bilden. Vergl. Titelblatt (oben).

d. (Rechts) Rankenleiste mit Knospen, durch Vögel belebt. Vergl. Titelblatt (rechts).

e. (unten). Zwischen zwei Blumenranken, wovon die linke scheinbar von einem Drachen verschlungen wird halten zwei Löwen ein Wappen. Abg. Muther, vor dem Register. Vergl. Titelblatt (unten).

f. Initiale H, mit fortlaufenden löwenzahnartigen Blattornamenten verziert. — Unter der Querleiste des «H» Einsatz: Ein Mann (Josephus) mit Rüstung, der einen Gebetmantel über den Kopf geworfen hat, sitzt an einem mechanisch verschiebbaren Pulte, den er auf dem freien Felde aufgeschlagen hat; er schreibt eifrig in einem Buche. Im Hintergrunde ein Baum und die Konturen des Geländes.

15. 84 : 78. Initiale P, verziert wie 1 f; die Mitte des Bogens des Buchstabens ist durch eine Maske verziert. — Einsatz = 1 f.

20. Initiale I: In eine schmale Leiste, die unten in ein spitzes gotisches Postament zuläuft, eingeschlossen sieht man den «Weltenschöpfer», der die rechte Hand erhebt, während er mit der Linken die Weltkugel mit dem Kreuz umfasst.

29. Initiale I = 1 a.

41 v. Initiale H = 1f.

52. 87 : 77. Initiale M, ähnlich ornamentiert. — Einsatz: Ein Gelehrter sitzt auf einem Stuhle, der eine mannshohe gotische Rücklehne hat. Er schreibt an einer Handschrift, die vor ihm auf seinem Pulte liegt. Abg. Dibdin Bibl. Spenc. II, S. 108.

66. 83 : 77. Initiale T (ohne Einsatz).

80 v. Initiale P = 15 (ohne Einsatz).

125. 84 : 76. Initiale C. — Einsatz = 1 f.

135 v. 84 : 77. Initiale A. — Einsatz = 1 f.

147 v. Initiale A = 135 v. — Einsatz: Nahkampf von Fusstruppen mit Schwertern. In der Mitte ist einer zu Tode getroffen zusammengebrochen.

163. 84 : 75. Initiale Q. — Einsatz = 52.

177. Initiale A = 135 v.

192. 85 : 75. Initiale S. — Einsatz = 52.

217. Initiale A = 135 v.

235. Initiale C = 125.

248 v. 84 : 76. Initiale G. — Einsatz = 147 v.

260 v. Initiale M = 52. — Einsatz = 1 f.

269 a. (Mitte) = 1 b.

b. (oben) = 1 c.

c. (links) einfache Stange mit zwei Ranken verziert in der Mitte ein gitterartiges Ornament Vergl. Titelblatt (links).

d. (unten) = 1 e.

Vergl. die Anordnung auf dem Titelblatte dieses Werkes.

e. Initiale Q = 163. — Einsatz = 147 v. Ab. Dibdin, Bibl. Spenc. II, 107; The Library, New Series II, London 1901. 8°. S. 47.

270. 64 : 59. Initiale N. — In der Mitte ein Schild mit dem Reichsadler.

271. Initiale C = 235.

298 v. 41 : 41. Initiale D. — In der Mitte harfenspielender König David.

299. Initiale T = 66. — Einsatz = 1 f.

322. 85 : 77. Initiale N. — Einsatz = 1 f.

332. a. Initiale D = 298 v.

b. Initiale Q = 163.

340. Initiale D = 298 v.

341. Initiale A = 147 v.

350. Initiale D = 298 v.

351 v. Initiale T = 66.

366. Initiale C = 125. — Einsatz = 147 v.

Rudimentum noviciorum.

153. I. Lübeck, Lucas Brandis, 1475. fol.

Litt. Panzer Ann. I, 524, Nr. 1; Hain 4996; Ebert 19548; Reichard, Die Druckorte des 15. Jahrhunderts, Augsburg 1853, S. 10; Brunet Man. IV, 1449; Graesse, Trésor IV, S. 186; Muther 132; Schwarz, Th., Ueber den Verfasser und die Quellen des Rudimentum noviciorum, Rostock 1888. 8°; Potthast II, S. 986; Vergl. S. 98.

Ex. *Berlin Kupferstichkabinett, Braunschweig, Dresden, *Frankfurt a. M., Hannover, *London (defekt), Lübeck, *München, Nürnberg (Germ. Mus.), Rostock, Upsala Universitätsbibl. (defekt).

Anm. Zahlreiche Stammbäume, besonders S. 1—10 v.

1. Stammbäume (mit Medaillons) von Homer, Amarias, Achimelech, Jair, Hecana und Aeneas. In einem Medaillon ist die Salbung Sauls durch Samuel dargestellt (Schema der Taufe Christi): Auf der rechten Seite steht Samuel in der linken Hand die Krone haltend, mit der rechten aus einem Horn das Oel auf das Haupt Sauls ausgiessend, der demütig seinen Kopf neigend in kauernder Stellung dasitzt.

2 a. (Oben in der Mitte) Gottvater in Halbfigur aus den (schwalbenschwanzartig stilisierten) Wolken hervorragend. Er hat die Rechte erhoben (er sagt: Es werde!); mit der linken Hand hält er die Kette mit den Medaillons. In einem der grösseren Ringe: Adam und Eva am Lebensbaum stehend; sie halten mit einer Hand einen Zweig, der ihre Scham bedeckt (die Schlange fehlt). Daran anschliessend: Medaillons mit Brustbildern von Kain, Abel, Seth, Calma und Delbora.

b. (Randleiste links) = Josephus 269 c.

c. (rechts) = Josephus 1 d.

d. (unten) = Josephus 1 e.

2 v. Stammbäume.

3. Stammbaum Noah's: Medaillon mit Noah schlafend (Verkürzung nicht ganz gelungen); hinten der Weinstock. In einem Medaillon unter ihm befindet sich «Sem», der nach dem Gewande Noah's greift. Auf der linken Seite kniet «Cham», mit der Hand auf die Szene weisend; auf der rechten wendet sich «Japhet» entrüstet ab. — Unten links ein Regenbogen auf (schwalbenschwanzartig stilisierten) Wolken. Rechts die Arche: Ein breites Schiff mit einem hohen tonnengewölbten Dach und noch einem seitenschiffartigen Anbau.

3 v a. 105 : 82. Die Gründung des Reiches der Amazonen: Bau einer Stadt. Rechts vornen steht eine übermässig grosse Königin (mit aufgeschürztem Gewande) Befehle erteilend. Ein Arbeiter ist mit dem Aufhacken der Erde, ein anderer mit dem Lehmtragen beschäftigt. Hinten sieht man die Stadt mit einem Flaschenzuge; an dem Baue sind mehrere (viel zu grosse) Arbeiter thätig.

b. 105 : 82. Gründung des Assyrerreiches: Stadt mit einem Flaschenzuge. Von den an ihrem Bau beschäftigten Arbeitern fährt einer einen Karren, ein anderer hackt. Links steht der (zu grosse) Bauleiter.

c. 105 : 84. Gründung des regnum ſitarum (Sithonierreich?): Aehnliche Darstellung; hinten sieht man das Gerüst eines Dachstuhls.

d. 86 : 78. Gründung des regnum ſcionorum: Vornen steht ein König, Befehle erteilend; im Hintergrunde sind 2 Männer mit dem Bau zweier Türme beschäftigt.

e. 90 : 96. Gründung des Aegypterreiches: Bau einer Stadt, die mit mehr Details (Kirchen auch ein Rathausbau mit Erkern und Ecktürmchen) wiedergegeben ist; wahrscheinlich authentisches Bild von Lübeck. Vergl. Rudim. nov. S. 418 v.

4. In der Mitte eines Stammbaumes grosses Medaillon mit «Opferung Isaaks»: Isaak kniet auf einer Opferbank; Abraham (mit langem Haupt- und Barthaar) hat ihn mit der Linken gefasst, mit der Rechten schwingt er, weit ausholend, das kolossale Schlachtmesser. In den Wolken erscheint ein kleiner Engel, der ihn zurückhält; links sieht man einen Bock.



4va. (links) 64 : 82. Esau auf der Jagd: Ein mit einem Fell bekleideter Mann, das Haupt mit Laub bekränzt, macht mit seinem Bogen auf einen Hirsch Jagd.

b. (rechts). 65 : 80. Isaak segnet Jakob: Die Szene spielt in einem mit Holzgebälk gedeckten Binnenraume; in der Mitte steht ein Tisch, darauf ein Gericht. Ein Mann (Isaak) sitzt aufrecht in seinem Bette, vor ihm befindet sich ein anderer (Jakob), der die Hände erhebt. Eine Frau (Rebecca) schaut durch die halbgeöffnete Thür herein.

5. In Medaillons:

a. Moses: Mann mit Hörnern am Kopfe (Halbprofil), über die rechte Schulter hält er ein Schwert, mit der Linken zeigt er die Tafeln.

b. Aaron: Er hat ein Horn (?) in der Linken. Hinten sieht man einen Altar mit den «Sprösslingen».

c. Maria: Frau mit Kopftuch, sie hält eine Harfe in der Hand.

d. Stiftshütte: Grosses Zelt, ringsum von kleineren Zelten umgeben. In dem Inneren des Hauptzeltes sieht man einen Altar.

5v. Stammbaum.

6. Stammbaum.

6v. Stammbaum = 1.

7. In Medaillons:

a. David: Sitzender König, der eine Harfe spielt.

b. Salomo: Thronender König mit Krone, Szepter und einem weiten Königsmantel.

7v. Thronender König; hinter ihm eine Tuchdraperie.

8. Stammbaum.

8v. In Medaillons:

a. Eine Krone und ein Szepter.

b. Eine Krone allein.

9. Stammbaum.

9v. In einen Stammbaum eingeflochten (54 : 55) (bei dem letzten Könige von Juda, Zedekias): In einer, dürftig angedeuteten, Landschaft liegt ein Mann auf der Erde; neben ihm sieht man die Krone und einen zerbrochenen Szepter.

10. Jerusalem reaedificata: Eine sich über die ganze Seite erstreckende, stilisierte Ansicht (von einem erhöhten Standpunkte aus) der heiligen Stadt mit ihren Vorstädten Bethania oberhalb, Emaus, Ramata und Japhet unterhalb Jerusalems. Jerusalem selbst ist von drei konzentrisch sich erweiternden Mauern umgeben. An den Ecken sieht man Thortürme, die alle einander gleichen. In der Mitte des innersten Mauerkreises erhebt sich ein grosses Gebäude mit einer orientalischen Kuppel, welches offenbar den Tempel darstellen soll. Die Vorstädte sind nach Art mittelalterlicher Ansiedlungen mit Mauern und Türmen umgeben. Bei Japhet fliesst ein Fluss vorbei, auf dem ein Lastschiff schwimmt. Die Strassen, die die Städte verbinden, beleben wandernde Menschen, von denen auch einige auf Kamelen reiten.

10v. In einem Stammbaum:

a. 50 : 79. Alexander: Ein stehender Ritter in Rüstung mit einem Federhut. Das Schwert hat er an die rechte Schulter gelehnt, mit der Linken hält er einen länglichen Schild fest, der drei Schellen als Wappen trägt.

b. Julius Caesar: Er sitzt in seinem Krönungsornate auf einer Bank.

11. In Stammbäumen:

a. (links) 54 : 82. Johannes d. T.: Ein stehender Mann, der ein Buch in der Hand hat.

b. (rechts unten) 56 : 84. Augustus: Ein Mann kniet betend. Neben ihm steht eine Frau (die Sibylle), die ihn auf die in den Wolken thronende Madonna hinweist.

c. (ober. in der Mitte). Gottvater in den Wolken thronend (ähnlich 2a). Von ihm gehen Strahlen aus, in denen das kreuztragende Christkindlein herabschwebt. Sie pflanzen sich bis zu der Taube fort, die über der Verkündigungsszene (d) erscheint. — Andererseits stellen sie auch die Verbindung her mit den ehrwürdigen Bildnissen des Joachim und der Anna.

d. 80 : 69. Verkündigung: Links gewahrt man Maria (mit langen Haaren), erschreckt von der Lektüre eines Buches aufblickend; ihr gegenüber erscheint ein Engel mit strenger Miene, in der einen Hand die Lilie, in der anderen ein (traditionelles) Spruchband. Im Hintergrunde kniet Joseph. — Durch eine Kette verbunden:

e. 81 : 68. Geburt Christi: Anbetung des (ziemlich grossen) Christkindes; rechts kniet Joseph mit der Laterne und dem Hirtenstab. Hinten die Hütte mit Ochs und Esel, die aus einem Brunnen trinken.

11v. 342 : 199. Grosser in 9 Felder zu 92 : 61 eingeteilter Formschnitt mit Darstellungen aus dem Leben Christi: Abg. Muther II, 63:

a. Taufe: Christus, dem Beschauer zugewendet, steht fast bis zu den Knieen im Wasser; er ist unbekleidet bis auf ein Lendentuch, welches er mit der Linken über die Scham hält; die rechte Hand hat er segnend erhoben. Ueber ihm schwebt die heilige Taube; links oben gewahrt man Gottvater in den Wolken. Johannes, der rechts auf dem Lande kniet, giesst das Taufwasser aus einer zierlichen Schale. Auf der linken Seite hält ein Engel die Kleider.

b. (darunter). Abendmahl: Die Jünger sitzen um einen runden Tisch herum (perspektivisch misslungen), in dessen Mitte eine Schüssel mit dem Osterlamm steht. Jesus sitzt hinten in seinen Armen den schlafenden Johannes haltend; er ist im Begriff das Brot zu brechen.

c. Christus vor Kaiphas (? oder Pilatus): Christus steht, von zwei gepanzerten Schergen festgehalten, mit gebundenen Händen vor dem sitzenden Gebieter, der einen grossen Stab mit der Hand auf sein rechtes Knie stützt.

d. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes: Darstellung in der traditionellen Anordnung. Das Kreuz ist ziemlich tief. Christus neigt den Kopf nach der rechten Schulter zu. Das Lendentuch ist fest an den Körper angespannt; der Körper ist an den Hüften eingezogen. Bei Johannes und Maria gemässigter, aber deutlicher Ausdruck des Schmerzes.

e. Grablegung: Christus auf einem Leichentuch liegend wird von zwei Männern in den, quer über die Szene gestellten, Sarg gelegt. Dahinter, in der Mitte, ihm einen wehmütigen Blick nachsendend, steht Maria mit ihren Begleitern und Begleiterinnen (die Trauer ist in typischer Weise durch die Neigung des Kopfes wiedergegeben). Flüchtig angedeutete Landschaft.

f. Auferstehung: Der segnende (etwas nach links gewendete) Christus, nur mit dem Grabtuche bekleidet, das durch eine Spange zusammen gehalten wird, entsteigt die Siegesfahne in der Linken dem Grabe. Hinten Ausblick auf eine Landschaft. Man sieht die Helme und Waffen der schlafenden Wächter.

g. Himmelfahrt: Von Christus sieht man nur noch den Saum des Gewandes und seine Füsse, von einer Strahlenglorie umgeben, in den Wolken schwebend. Die Spuren seiner Füsse sind noch auf der Spitze des in der Mitte der Szene sich erhebenden Berges sichtbar. Unten sind Maria und die Apostel anbetend in die Knie gesunken.

h. Das Pfingstfest: Die heilige Taube schwebt über der Versammlung der in Büchern lesenden Apostel, in deren Mitte Maria sitzt. Ueber ihren Häuptern züngeln sich die Flämmchen des heiligen Geistes.

i. Der Auszug der Apostel: In einem hügeligen Gelände sieht man die Apostel sich nach allen Seiten zerstreuen. Ganz im Vordergrunde wandert Petrus (mangelhafte Perspektive).

12. 84 : 76. Grosse Initiale B, mit Akanthusmotiven verziert. — Einsatz: Harfenspielender König David; durch ein Fenster sieht man ins Freie. Abg. Bodemann, Xyl. u. typ. Inkunabeln d. k. öff. Bibl. zu Hannover Nr. 10 (Tafel).

14a. I-Initiale = Josephus 1a.

b. Ornament = Josephus 1b.

c. 97 : 74. Der erste Schöpfungstag: Gottvater, in einem langen hemdartigen Gewande mit Bart, langem Haar und Nimbus (Christustypus) erhebt bedeutungsvoll die rechte Hand.

16. 100 : 79. Der zweite Schöpfungstag; Scheidung des

Wassers: Gottvater (ähnlich wie 14 c) weist auf eine runde Scheibe (das All), in deren Mitte sich ein weisser Fleck (das Wasser) zeigt. In einer anderen Zone der Scheibe sieht man geschäftige Engel, dann ein Segment, in dem die wogenden Wellen des Wassers angedeutet sind; ähnliche Wellenlinien findet man an der rechten Ecke des ganzen Bildes.

17 v. 100 : 77. Dritter Tag: Schöpfer ähnlich. Man sieht eine Landschaft mit einem Fluss, Hügeln, Bäumen und Gräsern.

18 v. 101 : 78. Vierter Tag: Der Schöpfer schreitet bewegter vorwärts. Ueber einer Landschaft schwebt eine Scheibe mit Sonne, Mond und Sternen. Vergl. S. 100, Abb. V.

20 v. 103 : 80. Fünfter Tag: Gottvater ist wieder ruhiger. Auf den verschiedenen Bäumen der Landschaft sieht man alle möglichen Vögel; in dem Flusse schwimmen viele Fische.

21. 105 : 86. Der sechste Tag. Erschaffung der Eva: Adam liegt schlafend auf der Erde. Gottvater ist der (sehr kleinen) Eva behilflich aus dem Rücken Adams zu steigen. Hinten alle möglichen Tiere: Hirsch, Hase, Frosch, Schlange etc.

26 v. 101 : 86. Der Sonntag: Männer und Frauen (in Zeitkostüm) knieen vor der in den Wolken schwebenden Dreieinigkeit, dargestellt durch eine Glorie, in der drei bartlose Gestalten sichtbar sind.

29 v. = 2; nur Ranke b und c vertauscht.

30. Initiale A = Josephus 135 v. Einsatz = Josephus S. 52.

33 v. Gründung von Enoica = 3 v a.

39 v. Stammbaum.

48 v. = 3.

56 v. Bau des Turmes von Babel = 3 v b.

79 v. 62 : 36. Saturnus: Kleiner teufelähnlicher Götze mit Hörner und Schwanz und einer Fahne in der Hand; seine Brust besteht aus einer Fratze. Er steht auf einer Säule. Zu Füssen derselben liegen geschlachtete Opfertiere.

80 v. Fortuna
81. Satyr
82. Stator
82 v. Vulcanus = 79 v.
83 v. Jobigites
84. Tages
84 v. Pluto

85 v—86. Grosse Erdkarte (aus zwei Formstöcken zusammengesetzt): Ein Kreis, dessen obere Hälfte als «Asia» bezeichnet ist; die untere Hälfte ist noch einmal halbiert in «Europa» und «Africa». Die Teile sind scheinbar durch Wasserläufe von einander getrennt. Die einzelnen Landschaften sind durch Berge angedeutet, die Flussthäler von einander scheiden. Auf diesen Bergen sieht man Städte mit charakteristischen Gebäuden. Bei Königreichen erblickt man einen König mit Szepter, der aus den Türmen der Städte hervorschaut. In «Rom» sitzt ein Papst. Unten an der Karte bei «Hispania» ragen die Säulen des Herkules aus dem Meere hervor. «Arabia» charakterisiert ein Beduine in seiner eigentümlichen Tracht, betend mit einem Buche auf dem Schosse, «Persia» der Arbor solis et lune, der angebetet wird, die Terra diversorum monstrorum ein vogelartiger Drache. Ganz oben, in der Mitte Asiens, sieht man das «Paradies», eine Anhöhe mit einer Burg, aus der sich vier Flüsse ergiessen. In der ummauerten Burg sieht man Bäume und zwei Männer (?), die Zweige halten. Abg. verkleinert Nordenskjöld, Facsimile-Atlas to the Early History of Carthographie (Translated from the Swetish Original by Ekelöf and Markham). Stockholm 1899, fol. S. 3.

87. Initiale C = Josephus 125.

119 v = 3 v.

122 a. Gründung Aegyptens = 3 v d.

b. 85 : 77 Gründung des «regnum sicionorum» durch König «Agialeus»: In einem gotischen Raume sitzt ein König (mit langen Haaren) auf einem hohen Stuhle im Krönungsornate. Vor ihm stehen zwei Männer (im Zeitkostüm), die ehrfurchtsvoll ihr Haupt entblösst haben und sich vor ihm in die Knie werfen wollen.

123 v. = 4.

125. Trier = 3 v b.

126. Entstehung des Kreterreiches = 122 b.

138 v. = 4 v.

153 v. Sparta = 3 v d.

154 v. = 5.

158 v. Gründung des Aetiopierreiches = 3 v d.

159 v. 95 : 58. Hic in ramasse editur agnus: In einem gotischen Raume stehen vier Männer (bei allen ist der jüdische Typus betont) um einen Tisch herum, auf dem das Passahlamm auf einem mit Grün bekränzten Teller liegt.

170 v a. 64 : 57. Aufenthalt der Juden bei dem Exitus aus Aegypten: Man sieht zwei Männer, die mit dem Aufschlagen eines Zeltes beschäftigt sind.

b. 106 : 174. Uebergang über das rote Meer: Rechts gewahrt man das Zeltlager der Juden vor den Thoren einer Stadt. Links zieht das Heer des Pharao über das noch trockene Bett des Meeres.

171. 108 : 175. Untergang des ägyptischen Heeres: Man sieht, wie der Pharao mit seinen Mannen im Meere ertrinkt. Ueber ihm ergiesst sich ein Feuerregen vom Himmel. Am Ufer steht Moses mit den anderen Juden, mit seinem Stabe gen Himmel weisend. Hinten links ein Wald. In den Wolken erscheint eine Säule mit Flammenfuss.

172 a. 62 : 57. Anbetung des goldenen Kalbes: Mehrere Juden tanzen um eine Säule, worauf sich das Kalb befindet.

b. 62 : 57. Zwei Juden schlagen ein Zelt auf.

173 v. = 170 v a.

178 v. Stammbaum.

179. Venedig = 3 v d.

180 v a. Padua = 3 v d.

b. Gründung des Latinerreiches = 3 v b.

185 v — 186 (aus zwei Formstöcken zusammengesetzt). Karte von Palästina: In der Mitte Jerusalem (ähnlich S. 10). Ausserdem viele Städte auf Bergen. Acron hat einen grossen Hafen. Oben gewahrt man die Berge des Libanon, rechts das «Tote Meer» und den «See Genezareth,» die unverhältnismässig gross gebildet sind. Aus dem «Toten Meer» sieht man die Spitzen der Häuser von Sodom und Gomorrha hervorragen. An einer Stelle des Jordans findet man eine, mit wenigen Strichen angedeutete, «Taufe Christi». Auf dem Calvarienberg steht das Kreuz. Rechts unten liegt Aegypten. Im «roten Meer» sieht man das ertrinkende Heer der Aegypter. Aus dem Berge Sinai ragt das Haupt Gottes hervor; darunter steht Moses mit den Gesetzestafeln. Unten an der Karte befindet sich das mittelländische Meer mit vielen Schiffen aller Art. Am Rande sieht man die sechs Köpfe der Windgötter. Abg. (verkleinert) Nordenskjöld Facsimile-Atlas (a. a. O.) S. 5.

211 v = 7.

212. 82 : 77. Initiale D mit «harfenspielendem König David».

218 v a. Ephesus = 3 v d.

b. Carthago = 3 v c.

224 v = 7 v.

228 = 3 v c.

228 v = 8.

233 v = 8 v.

234. Carthago = 3 v b.

234 v a. 105 : 82. Vernichtung des Assyrerreiches: Belagerung einer Stadt. Hinten liegt eine durch ein Ritterheer belagerte Festung. Im Vordergrunde schliessen zwei Männer aus altertümlichen Flinten auf sie. Abg. Liebe G. Der Soldat, S. 16.

b. Gründung des Macedonierreiches = 3 v b

235 v. Der Kriegszug der Lydier = 234 v a.

236. Rom = 3 v b.

240 v. Stammbaum = 9.

241. 106 : 80. Eroberung Samarias: Belagerung einer Stadt: Im Vordergrunde sieht man einen Mann damit beschäftigt eine Kanone abzuschiessen. Ein Heer von Lands-



knechten rückt gegen die Stadt vor; ein Krieger ist im Begriffe, eine Leiter an ihre Mauern anzulegen.

242 v. Bau von Syracus = 3 v a.

244 v a. 45 : 41. Archilogus: Brustbild eines Mannes mit einer Art Harlekin-Mütze.

b. 45 : 42. Simonides: Aehnlicher Mann, der seinen Kopf nach der rechten Schulter zuneigt.

249. Belagerung Jerusalems = 234 v a.

253. Initiale Q. = Josephus 163. — Einsatz = Josephus 147 v.

255 v. 79 : 66. Periander: Ein Mann schreibt an einem Buche (gotisch steife Kopfbewegung). Abg. Monographieen zur Kulturgeschichte. VII, Reike, E., Der Gelehrte, Leipzig 1900. 4° S. 8.

256. 76 : 66. Pythagoras: Ein Mann mit einer Brille schreibt in einer Rolle. Abg. Monographieen zur Kulturgeschichte. VII, Reike, E., Der Gelehrte. S. 8.

257. 75 : 65. Chilo: Philosoph ähnlich wie 255 v aus einem Buche, das vor ihm steht, auf eine Rolle abschreibend. Abg. Reike, der Gelehrte S. 9.

257 v. Bias. } = 257.
258. Ebolus. } = 257.

259. = 9 v.

260 v. Pittachus = 257.

261. Solon = 257.

262 a. 75 : 65. Aratus astrologus: Ein Mann schreibt in einem Buche mit sinnender Bewegung die linke Hand an die Stirn führend; über ihm sieht man einige Sterne. Abg. Reike Der Gelehrte S. 9.

b. Aesop. = 257.

265 v. Zerstörung des Lydierreiches durch Cyrus = 241.

266 a. Pericles = 257.

b. Empedocles = 256.

266 v. Parmenides = } 257.
267. Xenophon = } 257.

267 v. = 10.

272 v. Aristides = 257.

273. 61 : 37. Ypocras medicus: Stehende Figur eines Mannes, der ein Medicinglas betrachtet. Abg. Peters, H., Der Arzt. Leipzig 1901. 4°. S. 18.

274. Socrates = 257.

277. Platon = 257.

278 a. Crates = 244 v a.

b. 45 : 41. Stilbo: Kniebild eines Mannes, der redend die Hände lebhaft bewegt.

279 a. Zeno = 278 b.

b. [illegible] = 244 v a.

279 v. Diogenes = 278 b.

281 v. Architas = 278.

282. Aristoteles = 257.

283 v. Demosthenes = 257.

284 v. Plotinus = 244 v b.

285. 44 : 40. Isocrates: Mann mit einem Malerhut, die rechte Hand zum Reden erhebend.

287 v. = 10 v.

289 v. Theoprastus = 244 v b.

290 a. [illegible] = 244 v b.

b. Carneides = 244 v a.

c. [illegible] = 285.

291 v. 61 : 57. Septuaginta interpretes (bibliae Alexandrini): Sechs Gelehrte, wovon einer einen Bischofs-, ein anderer, einen Kardinalhut hat, sitzen beratend im Kreise auf Bänken.

292 a. Archimedes = 244 v b.

b. [illegible] = 285.

c. Polemo = 244 v a.

292 v a. [illegible] = 244 v b.

b. Heresistratus = 273.

c. Livius = 285.

293 a. Plautus = 244 v b.

b. Plaucius = 278 b.

c. Statius = 244 v a.

d. Valerius = 285.

296 v. Vernichtung des Macedonierreiches = 234 v a.

297 v. Zerstörung Carthagos = 234 v a.

298. Terentius = 244 v a.

300 v a. Varro = 278 b.

b. Crato = 244 v a.

301. Aristobulus rex = 122 b.

302 v b. Cicero = 244 v a.

303 v a. Hecathon = 278 b.

b. Cato = 244 v a.

304 v. Virgil = 244 v a.

305 a. Horaz = 278 b.

b. Eroberung Syriens = 234 v a.

307 v. Gaius Julius Caesar = 122 b.

309. Pompeius Trogus = 278 b.

310 v. Vernichtung des Judäerreiches = 234 v a.

314 v. = 11.

315. Initiale C = Josephus 125. — Einsatz: Maria (mit langen Haaren) das am Boden liegende Jesuskind anbetend.

315 v. Einsatz von 315.

321 v. Jero = 255 v.

322 v. Ovidius Naso = 255 v.

324. Valerius Maximus = 255 v.

324 v. Athenodorus = 256.

325. Tiberius = 10 v b.

334. Persius = 257.

336. Gaius = 10 v b.

336 v. Matthaeus: Mann mit Mönchshut. Auf seiner Schulter sitzt ein Vogel (Taube des hl. Geistes?). Er sitzt an einem Lesepult, worauf zwei Bücher aufgeschlagen sind.

337. Philo = 256.

337 v. Marcus = 336 v.

342 a. Petrus: Ein Papst mit Krummstab an einem Pulte sitzend, auf dem ein Buch aufgeschlagen liegt.

b. Claudius = 10 v b.

c. Seneca = 256.

d. Stammbäume

349 a. Anacletus = 342 a.

b. Traianus = 10 v b.

c. Quintilianus = 336 v.

d. Stammbaum.

355. Sother-Marcus Aurelius-Fructo
357. Pontius-Maximius-Archonus
361. Stephanus-Claudius-Archelaus
364 v. Eusebius-Galerius-Arnobius
369 v. Damasius-Valens-Hieronymus
} = 349.

373 v. Die dritte Synode
374. Die vierte Synode
377 v. Die fünfte Synode
381 v. Die achte Synode
} = 291 v.

395. Leo I. — Martianus — Europius
395 v. Johannes I — Justinianus I — Cassiodorus
397. Pelagius — Tiberius Constantinus
397 v. Bonifacius V — Heraclius
} = 349.

398. Synode = 291 v.

399. Vitalianus — Constantius V
399 v. Sergius I — Justinianus II
402. Zacharias — Constantinus VI — [illegible]
406. Paschalis — Lodovicus — Strabanus
} = 349.

409 v. 44 : 40. Kniebild eines Cluniacensermönches.

410. Nicolaus I — Karl der Kahle — Johannes
411. Stephan — Ludwig III — Stephan
} = 349.

415. Electores imp(er)ij ordina(n)tur: = 291 v.

416. Speier = 8 v b.

417. = 409 v.

417 v a. 45 : 42. Augustinerorden: Predigender Mönch.

b. 45 : 42. Carthäuserorden: Gegenstück zu 417 v a. Beide abg. Reike, Der Gelehrte S. 10.

418. Cistercienserorden = 409 v.

418 v. Lübeck = 8 v e.

419 a. Bernhardinerorden = 409 v.

b. Praemonstratenserorden = 417 v b.

422 a. Kloster [illegible] = 409 v.

b. Lüneburg = 8 v b.

422 v. Deutschherrenorden = 417 v b.

423. Kaiser Philipp = 122a.
423v. 46 : 44. Dominikanerorden: Predigender Mönch.
424. Strahlsund = 3va.
425v. Lateranisches Concil = 291v.
426a. Reval — 3vb.
b. Predigermönch = 417vb.
426v. Anastasius — Heinrich
427. Martin IV
427v. Bonifatius — Otto II — König Robert
428. Johannes XX. — Konrad II. — Guido
428v. Leo X — Heinrich IV — Petrus
429. Victor III — Lothar II — Bruno
429v. Eugen — Friedrich — Hildegardus
430. Clemens III — Heinrich VI — Petrus
430v. Urbanus IV — Richard — Albert
} = 349.
431. Wismar = 3vb.
434. Thomas v. Aquino = 291v.
435a. Aufhebung des Templerordens in Frankreich = 423v.
b. Konzil zu Vienne = 291v.
438v. Orbs salvatoris = 409v.
439. Nicolaus IV — Albert I — Johannes
439v. Innozenz — Karl IV
440. Gregor XII — Rupertus — Gerardus
440v. Pius II — Albert II — Bernardin
} = 349.
441. Konzil in Pisa = 291v.
442. Eroberung des Klosters in Arulboke durch Kaiser Wenzel = 417va.
443a. Gründung des Klosters Molm b. Löwen = 417va
b. Konzil zu Konstanz = 291v.
444. Konzil zu Basel = 291v.

168. II. Paris, Pierre le Rouge, 1488. fol. franz.:

La mer des hystoires.

Litt. Brunet III, 1640 et IV, 1449, Suppl. I, 1012; Brunet, La France litt. S. 50 u. 131; Monceaux, H. Les Le Rouge de Chablis, calligraphes et miniaturistes, graveurs et imprimeurs, étude sur les debuts de l'illustration du livre au XVe siècle. Paris 1896. 8°. I, S. 150 f. und 226 ff.; Copinger 3991; Claudin, A., Histoire de l'imprimerie en France au XVe et XVIe siècle I, Paris 1901. fol. S. 458; Vergl. S. 105 ff.

Ex. *Berlin Kupferstichk., *London, *Paris (ausserdem noch Ex. sur velin), Paris-St. Geneviève, Versailles.

Anm. Ich habe geringfügige Abweichungen in der Illustration der mir bekannten Exemplare bemerkt.

A. (Erster Band) S. I. (Vorrede). Grosse Initiale L: Calligraphische Form, durch alle möglichen Tiere, Vögel, einen Schmetterling, eine Schlange, Schnecke, einen Drachen, und zwei Gesichtsmasken verziert, die die leeren Stellen ausfüllen. Auf der Endschlinge des «L» steht ein Ritter in voller Rüstung, mit langem Federbusch, trotzig vor sich blickend; seine Brust schmückt ein Kreuz. In der oberen Schlinge des «L» befindet sich eine Jungfrau in burgundischer Tracht (knieend, soweit es der Raum gestattet). Abg. Pollard, A.W., Last Word on the History of the Title-Pages. London 1891. fol. S. 22; Monceaux a. a. O. I, 148 f.; Claudin I, S. 459.

S. IIa. 167 : 159. Initiale P: Der Buchstabe erscheint wie eine feine Sägearbeit, die sich von dem dunkelen, schraffierten Hintergrunde abhebt; drei Putten füllen die Zwickel aus. Bei der linken Breitseite des Buchstabens sind scheinbar Blumenmuster ausgeschnitten. Der Bogen des «P» ist an drei Stellen eingeschnürt; an diesen Stellen finden wir Blumenkelche, aus denen akanthusartige Blattbildungen hervorspriessen. — In der Mitte sitzt ein Gelehrter an seinem Schreibpulte; er schreibt in ein Heft aus einem Codex, der darüber angebracht ist, ab. Sein Stuhl hat ein reiches gotisches Baldachin. Zahlreiche Details. Abg. Humpreys, H. N., Masterpieces of the Early Printers and Engravers. London 1870. fol. Pl. 66; Monceaux I, S. 2 (verkleinert); Claudin I, S. 462.

b. (oben) 21 : 252. Leiste mit Blumenranken, die sich in flachen Wellenlinien bewegen, belebt durch Affen und zwei Vögel.

c. (links) 292 : 20. Reiche Pflanzenleiste mit Blumen (teilweise ganz von oben gesehen). In der Mitte lagert, beinahe ganz en face, ein Löwe, der ein Kaninchen in seinen Klauen hat. Oben gewahrt man eine Art von einem Krokodil, unten eine Schnepfe.

d. (rechts) 293 : 36. Rankenleiste, darin: Unten ein hinaufblickender Gelehrter, dann ein hornblasender Jäger, eine Frau im Modekostüm und ausserdem kleine nackte Putten.

e. (unten) 37 : 253 (aus zwei Stöcken bestehend). Ranken mit einer Nixe, (auf dem anderen Stocke) einen Affen und einen Storch.

1 a = S. II b.
b = S. II c.
c = S. II d.

d. (unten) 57 : 251. Mit reichem Blätter- und Blumenschmuck verzierte Leiste. In der Mitte halten zwei in lange Kutten gekleidete Engel, in halbknieender Stellung, ein Wappenschild. Zu beiden Seiten sind zwei Ritter (in hockender Stellung), die in die Mitte zu stürzen scheinen. Abg. Monceaux I, S. 146 f.; Claudin I, S. 460; Vergl. S. 118, Abb. X.

e. 170 : 161. Initiale I: In ein Quadrat einbeschrieben. In dem Hauptstriche des Buchstaben steht der Weltenschöpfer (in Dreiviertelprofil) die Rechte erhebend, mit der Linken sein Gewand aufraffend; er ist von Akanthusblätter umgeben, die die Figur wie ein Nimbus umrahmen. Der durch den Buchstabenkern freigelassene Raum des Quadrats ist mit grossblumigen Spiralranken ausgefüllt. Abg. Monceaux I, S. 16; Claudin I. S. 461.

3 a. 94 : 72. Der zweite Schöpfungstag ∽ I (Lübeck 1475) 16. abg. Macfarlane, J., Antoine Vérard. London 1900. 4° (Bibliographical Society). Abb. XII.

b. Leiste = S. I d.

4v a. 94 : 75. Der dritte Schöpfungstag ∽ I 17v; vorzügliche Beobachtung der Pflanzen.

b. 293 : 16. Leiste mit einem Drachen in der Mitte, an den Seiten zwei Raubvögel.

5v a. 98 : 77. Vierter Schöpfungstag. (∽) I 18v (Gottvater weniger bewegt). Vergl. S. 109, Abb. VI.

b. 293 : 19. Leiste mit einem fantastischen Drachen.

7v a. 98 : 77. Fünfter Schöpfungstag ∽ I 20v.

b. 291 : 30. Leiste mit zwei ineinander verschlungenen Drachen in der Mitte.

8 a. 98 : 78. Sechster Tag ∽ I 21.

b. Leiste = S. II d.

13v a. 97 : 76. Siebenter Tag (∽) I 26v; die Zahl der Personen ist vermehrt.

b. Leiste = 4v b.

16v a. Stammbaum Adams ∽ I 2a; nur Gottvater im Messgewand.

Hinzugefügt:

b. (auf beiden Seiten) je zwei schöne musizierende Engel in langen Gewändern.

c. 128 : 78 (unten). Kain und Abel: Kain packt Abel am Ohr (Ausdruck des augenblicklichen Schmerzes) und bedroht ihn mit einem Tierunterkiefer; hinten steht ein Tisch mit den Opfergaben.

d. 18 : 256. Leiste mit einem entsetzt vor einem kleinen Vogel davon laufendem Hahn und einem komisch gestalteten Tiermenschen.

e. 293 : 29. Leiste mit einer geschwänzten Jungfrau und drei Putten.

f = 4vb.

g. 52 : 249. Leicht verzierte Blumenleiste mit zwei Vögeln; an beiden Seiten hängen Wappenschilde an Aesten. In der Mitte ein Buchstabe M.

17. 65 : 48. Initiale A.

20a. Erschaffung Evas = 8a (Londoner Ex.).

Im Pariser Ex. ein anderer Formschnitt: Im Vordergrunde Gottvater in langem Gewande, dessen Schleppe von

Engeln gehalten wird, er erfasst die Eva bei der Hand, um sie aus der Rippe Adams hervorzuziehen. Links hinten die «Versuchung», rechts die «Vertreibung aus dem Paradiese», dazwischen ein reichverzierter Brunnen. Pflanzen füllen das ganze Bild, das durch zwei Säulen und einen Bogen eingerahmt ist (wohl aus einem Livre d'heures).

b. 17 : 298. Leiste mit einem Drachen und zwei kleinen Vögeln.

20 v a. 91 : 71. Bau von Enoica (⌣) I 3 v d. Im Vordergrunde steht ein König; dahinter behauen Arbeiter Steine. In der Nähe liegt die Stadt, an der gebaut wird.

b. Leiste = S. II d.

22 a. 63 : 48. Enos verehrt einen Götzen: Ein Mann betet mit seinen Hausgenossen eine kleine Modefigur an, die auf einer Säule steht; hinten sieht man ein Gebäude.

b. 92 : 17. Reichbelebte Leiste: In der Mitte zwei Bläser mit fantastischem Kopfschmuck; unten steht ein Mädchen in ruhiger Stellung; dazwischen ein Affe, oben ein Vogel und ein Putto.

24 a. 96 : 74. Bau von Enoica: Rechts steht ein König Befehle erteilend. Im Vordergrunde sind Arbeiter mit dem Zuhauen von Steinen beschäftigt, andere sind hinten an dem Aufführen des Mauerwerkes einer Stadt thätig. Abg. Monceaux II. S. 127; Claudin I, 465 b.

b. Leiste = 7 v b.

25 a. Leiste = S. II b.

b. (links) 293 : 45. Leisten mit einem fantastischen Tiere in der Mitte, oben ein Affe.

c. Leiste = S. II e.

d. Leiste = 20 b.

e. 61 : 59. Visotes, König von Aegypten: Ein König sitzt in einer Stadt, deren Befestigungsmauern man ringsum erblickt.

f. 60 : 59. Der Skytenkönig Tanaros: Ein König wird auf seinem Throne von zwei Männern gekrönt.

g. Lamech tötet Kain (in einem Medaillon): Ein Weidmann hat den im Gebüsche stehenden «Kain» durch einen Pfeil getroffen; hinter ihm steht ein kleines Kind.

34 a. Leiste = S. II b.

b. Leiste = 4 v b.

c. Leiste = 7 v b.

d. Leiste = 16 v d.

e. Noah ⌣ I 3; hinzugefügt: (Links) Noah opfernd. (Rechts) Er pflanzt den Weinstock: Ein Mann arbeitet eifrig mit dem Spaten; (weiter rechts) man sieht schon den frischen Sprössling emporschiessen.

Die Arche: Das Schiff ist fast ganz von vornen in der Verkürzung wiedergegeben. Aus dem obersten Stockwerke sieht «Noah» heraus (mit dem Ausdruck der Freude), um von dem Vogel das Reis zu empfangen.

34 v a. Initiale P = S. II a.

b. 13 : 249. Leiste mit Buchstaben A und kleinen Vögeln.

c. = S. II d.

d. = 16 v b.

e. (unten). 57 : 253. Leiste: Scherzhafter Kampf zweier Putti, ein dritter schaut von der einen Seite aus zu; dort sieht man auch einen Bären mit einem Maulkorb, der an einen Baum gebunden ist.

37 v a. 74 : 58. Cham (⌣) I 262 a (Aratus): Ein Mann sitzt vor einem Himmelsglobus und blickt auf die zahlreichen am Himmel sichtbaren Sterne. Abg. Macfarlane, Antoine Vérard Abb. XIV. An den Seiten kleine Leistchen mit Figuren auf Postamenten.

b. 293 : 32. Leiste mit drei Greifen.

41 v a. 90 : 72. Der Turm von Babel: Rechts steht ein König mit Gefolge. Hinten sind viele Arbeiter an dem Bau des Turmes beschäftigt; dort sieht man verschiedenartige Krahnen.

b. Leiste = 7 v b.

42 a. 95 : 77. St. Augustin: Ein Gelehrter sitzt an seinem Schreibtische. Seine Zimmereinrichtung mit Büchergestellen und Schränken ist mit allen Einzelheiten wiedergegeben. Abg. Monceaux I, 105.

b. Leiste = 7 v b.

43 v a. 66 : 49. menstres: Verschiedene Missgestalten sind dargestellt. (Unklares Bild, viel schwarz verwendet.)

b. Leiste = S. II d.

44 a. 67 : 50. pholes: Auf einer Säule steht ein männlicher Götze; vor ihm liegt ein Drache. Hinten eine Anzahl Anbetender, darunter ein Lahmer.

b. Leiste = 20 b.

44 v a. 74 : 60. Gelehrter vor einem drehbaren Lesepulte an einem Buche schreibend. Neben ihm zwei kleine Leistchen mit Figuren. Abg. Monceaux I, S. 93; Macfarlane, Antoine Vérard Abb. XIII.

b. Leiste = 22 b.

46 a. 78 : 77. Juppiter: Ein König thront inmitten seines Hofstaates; vor ihm kniet ein Mann, ihm ein Buch überreichend. Abg. Macfarlane Abb. XI.

b. Leiste = 16 v e.

47 v a. 96 : 48. Minerva: Auf einem reichverzierten Säulenpostamente steht eine Frau mit einem grossen Blumenbündel, ringsum stehen zahlreiche Männer.

b. Leiste = S. II d.

49 a. 98 : 77. Saturnus: Städtebau. Rechts steht ein König; links hämmert ein knieender Mann an einer Mauer. Abg. Claudin I, S. 465 a.

b. Leiste = 25 b.

49 v. 65 : 48. Venus: Links steht ein nacktes Frauenbild auf einer Säule; dabei vermählt ein Priester ein Brautpaar.

50 v a. 75 : 60. Apollo (⌣) I 273. Ein Alchemist prüft den Inhalt einer Phiole; eine Frau tritt eben in das Zimmer ein. Eingerahmt von zwei kleinen Leistchen.

b. Leiste = 37 v b.

51 v a. Luna = 47 v a.

b. Leiste 7 v b.

52 a. 100 : 78. Mars: Reiches Kampfbild. Im Vordergrunde bricht ein Ritter durch einen Dolchstich getroffen zusammen.

b. 66 : 49. Mercur: Ein geflügelter Gott in langem Gewande steht auf einem Postament; vor ihm sieht man eine Flamme (auch für Vulcan S. 67 verwendet).

c. Leiste = 20 b.

55 a. Le soleil = 5 v a.

b. Leiste = 20 b.

57. Initiale A = 17.

58 a. 20 : 54. Terminus: Kleine Leiste mit dem Brustbilde eines Mannes. Auf der rechten Seite sieht man Tische.

b. 49 : 67. Isis: In einem gotischen Raume steht eine weibliche Modepuppe auf einer Säule; sie wird von knieenden Männern und Frauen angebetet.

c. Leiste = 4 v b.

59 a. 67 : 48. trophie (filz de victoire): Ein König wird in einer Tragbahre herbeigetragen; er erhebt segnend die Hände.

b. Leiste = 4 v b.

59 v. 22 : 59. Castor und Pollux: Man sieht ein bekleidetes und ein nacktes Ehepaar, die sich aneinander schmiegen.

60 a. 74 : 59. Caelius: Thronender König mit Hermelinkragen. Kleine Leistchen mit Vögeln.

b. Cybele = 58 b.

c. Leiste = 4 v b.

61 v a. 96 : 77. Apis: Thronender König im Kreise seiner Hofleute; zu seinen Füssen sieht man zwei Windspiele.

b. Leiste = 7 v b.

62 a. 98 : 77. des autres dieux: Im Vordergrunde sitzen auf einem gotischen Gestühle ein Mann und eine Frau in vertraulichem Gespräche. An der linken Seitenwand sitzen andere Frauen auf einer Bank, alle modisch gekleidet.

b. Bacchus = 59 a.

c. Leiste = 4 v b.

64 v a. 65 : 48. Fortuna: Ein Mann und eine Frau sitzen auf einem Glücksrad; ein anderer Mann ist schon heruntergeglitten.

b. esperance = 62 a.

c. Leiste = II d.

65 a. concorde = 42 a.

b. Leiste = 4 v b.

65 v a. Jeux = 22 a.

b. = 43 v a.

c. Leiste = 37 v b.

66. bien de richesse = 44 a.

66 v a. dresse de bataille = 58 b.

b. 96 : 77. Stater: Bau einer Stadt. Rechts ein König und eine Königin den Bau besichtigend. Abg. Claudin I, S. 465 d.

c. Leiste = 16 v d.

d. Leiste = 16 v e.

e. Leiste = 4 v b.

f. Leiste = 16 v g.

67. Vulcanus = 52 b.

68. Penates = 47 v a.

70. 66 : 47. Initiale D.

70 v/71. Weltkarte I 85 v/86 (verkleinert).

72 a. Initiale A = 17.

b. Leiste = 7 v b.

78. Initiale A = 17.

80 v. Initiale D = 70.

88 v. Initiale A = 17.

92 v. Initiale D = 70.

99. Initiale A = 17.

102 v. Initiale D = 70.

105 v. Initiale D = 70.

106 v a. Leiste = S. II b.

b. » = 25 b.

c. » = 22 b.

d. » = 34 v e.

e. (In der Mitte) Stammbäume mit charakteristischen Medaillonporträts.

107 a. 76 : 65. Bau der Skythenstadt: Im Vordergrunde steht ein König in einem orientalisch reich geschmücktem Gewande. Arbeiter bringen auf einem Schubkarren Material herbei.

b. Bau der Amazonenstadt 66 b.

c. Leiste = S. II d.

107 v a. 92 : 73. Gründung des Assyrerreiches: Bau einer Stadt. Abg. Claudin I, S. 465 c.

b. Leiste = 37 v b.

109 v a. Gründung des Aetiopierreiches = 107 a.

b. Der Baktererstaat = 49 a.

c. Sikyon: = 14 a.

d. Leiste = 7 v b.

111 v. Das Opfer Abrahams (∽) I 4. «Isaak» kniet auf dem Altar, er scheint um sein Leben zu bitten. Der Engel erfasst das Schwert «Abrahams», der zum Streiche ausholt an der Klinge. Links erscheint ein Widder.

112 a. Leiste = S. II b.

b. » = 22 b.

c. » = S. II d.

d. » = S. II e.

e. Stammbaum mit Medaillons.

112 v a. Leiste = S. II b.

b. » = 25 b.

c. » = 4 v b.

d. » = 16 v b.

e. 167 : 158. Grosse Initiale S, gebildet aus zwei Eidechsenkörpern, die nicht nur am Oberkörper, sondern auch am Schwanzende in fantastische Drachenköpfe auslaufen. Das Quadrat ist mit leichten Blumenranken ausgefüllt. Abg. Monceaux I, 164 ff; Claudin I, S. 460.

113 v. Trier = 107 a.

114 a. Ninive = 24 a.

b. Leiste = 7 v b.

114 v. Semiramis = 66 v b.

115 a. Gründung des Kreterreiches = 107 a.

b. Leiste 7 v b.

116 a. Judas und Thamar = 62 a.

b. Leiste = 4 v b.

Leben des Hiob:

c. 47 : 28. Ein nackter Mann sitzt betend neben einer Frau.

d. 47 : 28. Männer (seine Freunde) kommen zu ihm.

e. 47 : 28. Er wird von einem Teufel gepeinigt, dieser aber durch Gottvater verjagt.

f. 47 : 28. Er betet mit seinen Hausgenossen; hinten stehen zwei Kamele.

Eingerahmt durch zwei kleine Randleisten.

g. Leiste = 37 v b.

121 v. Balaam = 44 a.

123. Die Hochzeit der Rebecca = 49 v.

125 v a. Sarah = 62 a.

b. Leiste = 5 v b.

127 a. 58 : 78. Ismaël in der Wüste ∽ I 4 v a.

b. Leiste = 5 v b.

128 v a. Esau = 127 a.

b. Isaak segnet Jakob ∽ I 4 v b.

129 a. 12 : 255 Leiste mit Wasservögeln.

b. Leiste = 20 b.

c. » = 7 v b.

d. » = S. II e.

e. Medaillons.

131 a. 94 : 75. Das Archäerreich: Bau einer Stadt.

b. Leiste = 34 d.

c. 93 : 73. Jupiter und Jo: Im Hintergrunde sieht man einen König (Jupiter), der hinter den Mauern einer Stadt hervorsieht. Er hat «Hermes» abgeschickt, der im Vordergrunde durch die Töne seiner Pansflöte den vieläugigen «Argus» einschläfert, der sogar auf dem Hinterkopfe Augen hat. «Jo» erscheint hier noch in ihrer Verwandlung, als Kuh. — Dagegen sieht man hinten wieder «Jupiter» und «Jo», die nun ihre alte Gestalt angenommen hat, in vertraulichem Verkehre.

132 a. Leiste = S. II c.

b. » = 7 v b.

c. = 61 v a.

d. Jakob = 128 b.

133 v a. Schlacht = 52 a.

b. Leiste = 5 v b.

134 a. Esau = 127 a.

b. Leiste = 37 v b.

137 v a. Heirat Esaus = 62 a.

b. Leiste = 25 b.

141 a. 104 : 179. Levi: Links sieht man jenseits eines Flusses vor den Mauern einer gebäudereichen Stadt ein grosses Heer von Landsknechten. Auf der anderen Seite bewegt sich in einer gotisch gewölbten Halle eine Procession von Mönchen, von denen der erste ein Kreuz trägt. Beide Szenen sind durch einen Pilaster getrennt, an dem sich eine Statue des Moses unter einem gotischen Baldachine befindet. Abg. Claudin I, S. 469.

b. Leiste = 7 v b.

148 v. Moses ∽ I 5.

149 a. Leiste 129 a.

b. » 20 b.

c. » 16 v e.

d. » S. II e.

149 v a. Leiste = 37 v b.

b. Stammbäume.

150 v a. 113 : 179. Uebergang der Juden über das rote Meer (∽) I 171: Das aegyptische Heer sieht man in den Fluten versinken. Am Land stehen die geretteten Juden, als letzter Moses, der sich noch einmal triumphierend nach den Feinden umsieht. Im Hintergrunde erblickt man alle möglichen Himmelsphänomene. Abg. Claudin I, S. 468.

b. Leiste = 125 v b.

151 a. Aaron = 141 a.

b. Leiste = 37 v b.

156 v a. 91 : 75. Aaron: Ein Bischof liest, nach rechts gewendet, in einem Buche. (In einem Zimmer).
b. Leiste = 25 v b.
157 a. 95 : 76. Verzehrung des Passahlammes (-) I 159 v. In einem Zimmer sitzen vier Personen um einen Tisch herum.
b. Leiste = 7 v b.
158 a. 90 : 75. Secunda mansio: In einem Zelt unterhalten sich einige Juden.
b. Leiste = S. II c.
159 v a. = 150 v a.
b. Leiste = 87 v b.
160 a. = 158 a.
b. Leiste = 5 v b.
161 a. = 158 a.
b. Leiste = 5 v b.
166 v und 167 Leisten und Stammbäume.
167 v a. Salomo = 49 v
b. Leiste = 4 v b.
168 a. = 107 a.
b. Leiste = 4 v b.
168 v a. 119 : 81. Stammbaum Jesses: Unten liegt Jesse; aus seiner Brust wächst ein Baum, der sich nach zwei Seiten hin verzweigt; darauf die Könige von Juda und Israël. In der Mitte ist die Szene der Verkündigung in ein gotisches Gehäuse eingeschlossen (aus einem Livre d'heures Jean du Pré's). Abg. Claudin I, 254 a.
b. Abieser = 156 v a.
c. Leiste = 25 b.
d. Leiste = S. II c.
169 v. Leiste = 87 v b.
170 a. = 141 a.
b. = 7 v b.
c. = S. II c.
173 a. 92 : 74. Othoniel: Ein Richter sitzt in der Mitte, auf beiden Seiten stehen Männer; rechts vornen liegt einer auf den Knieen. Daneben steht ein anderer mit einem Schriftstück in der Hand, der eine Rede hält (vielleicht der Rechtsbeistand des Bittflehenden). Abg. Monceaux I, S. 23,
b. Tharsus = 49 a.
c. Leiste = 5 v b.
d. Leiste = 37 v b.
173 v a. = 173 a.
b. = 173 b.
c. Städtebau.
d. Leiste = 25 b.
174 a. = 173 a.
b. Leiste = S. II c.
174 v a. = 61 v a.
b. Leiste = 25 b.
175 a. = 46 a.
b. 92 : 75. Eroberung Trojas: Krieger suchen auf einer Leiter die Mauern einer Stadt zu erreichen; im Vordergrunde stehen Bogenschützen. Abg. Macfarlane, Antoine Vérard, Abb. XVI.
c. Leiste = 5 v b.
d. Leiste = 37 v b.
175 v a. = 66 v b.
b. 99 : 78. Aeneas und Dido: Eine Frau kniet vor einem thronenden Könige. Im Hintergrunde befindet sich Gefolge.
c. Leiste = 25 b.
176 a. = 49 a.
b. = 107 a.
c. Samson = 61 v a.
d. Leiste = 5 v b.
e. Leiste = 16 v e.
176 v. = 156 v a.
b. Bau einer Stadt.
c. 97 : 77. Gut komponierte Darstellung einer Reiterschlacht. Hinten Landschaftsausblick.
d. Leiste = 25 b.
e. Leiste = S. II c.

177 a. 100 : 78. Krönung Sauls: Ein jugendlicher König kniet vor einem Bischof, der ihm die Krone aufsetzt. Hinten Gefolge. Die Hinterwand ist durch ein Tapetenmuster ausgefüllt.
b. Leiste = S. II c.
177 v/178. Karte von Palästina - I 185 v/186; nur ist die Zahl der auf dem Meere schwimmenden Schiffe grösser.
178 v a. 95 : 73. Ein Lehrer liest von einer Kanzel herab vor einem Auditorium von aufmerksam zuhörenden Männern und Frauen (letztere sitzen). Abg. Claudin I, S. 464 b.
b. Initiale A = 17.
c. Leiste = 37 v b.
179 v. Initiale D = 70.
183 v. Medaillons.
184. Leisten und Medaillons.
204 a. Initiale I = 1 e.
b. Leiste = S. II b.
c. Leiste = 25 b.
d. Leiste = S. II e.
205 v a. 100 : 79. Besiegung Goliaths: Man sieht im Vordergrunde den Riesen hinsinken. Hinten steht David mit der Schleuder; ihm folgt ein grosses Landsknechtsheer.
b. Leiste = S. II c.
206 v a. Heirat Davids mit Achinoe = 62 a.
b. Leiste = 4 v b.
208 v a. = 175 b.
b. Leiste = 5 v b.
209 v a. = 176 v c.
b. Leiste = 37 v b.
210 v a. = 52 a.
b. Leiste = S. II d.
211 a. = 42 a.
b. Leiste = 37 v b.
211 v a. = 60 a.
b. Leiste = S. II d.
212 a. Bathseba und David = 175 v b.
b. = 177 a.
c. Leiste = 5 v b.
d. Leiste = 37 v b.
214 v a. Salomo = 61 v a.
b. Leiste = 5 v b.
216 v a. = 178 a.
b. Leiste = 4 v b.
217 v a. Städtebau.
b. Leiste = 25 b.
219. Medaillons und Randleisten.
219 v. = 61 v a. — Leisten.
220 a. Städtebau.
b. = 87 v b.
221 a. = 178 a.
b. = 16 v e.
222. Jerobeam = 46 a.
223—224. Leisten und Medaillons.
224 v a. Joram = 61 v a.
b. = 87 v b.
c. = 42 a.
d. = 5 v b.
225 v a. = 156 v a.
b. = 20 b.
226 a. = 42 a.
b. = 5 v b.
227 a. = 52 a.
b. = S. II d.
227 v. Ochosias = 46 a.
229 a. = 175 b.
b. = 5 v b.
229 v. Medaillons.
230. Medaillons und Leisten.
230 v a. Elias = 46 a.
b. = 37 v b.
231 a. Städtebau.
b. = 66 v b.
c. = S. II c.
d. = 87 v b.

231 v a. Städtebau.
b. = 25 b.
232 a. = 176 v c.
b. Städtebau.
c. = S. II d.
d. = 37 v b.
232 v a. = 156 v a.
b. = 5 v b.
233 a. = 46 a.
b. = 175 b.
c. = S. II c.
d. = 16 v e.
233 v a. Rom: Städtebau.
b. = 52 a.
c. = 25 b.
d. = S. II c.
234 a. Städtebau.
b. = 175 b.
c. = 5 v b.
d. = S. II d.
234 v a. = 156 v a.
b. = 44 v a.
c. = 25 b.
d. = S. II c.
235 a. Jeroboam = 46 a.
b. = 4 v b.
235 v. = 175 b.
236. = 58 b.
236 v a. = 178 v a.
b. = 44 v a.
c. = 16 v e.
237 a. = 52 a.
b. = 37 v b.
237 v a. = 176 v c.
b. = 20 b.
238 a. Silvius = 46 a.
b. = S. II c.
238 v a. Städtebau.
b. = S. II d.
239. Medaillons und Leisten.
239 v a. = 177 a.
b. = 176 v c.
c. = 4 v b.
240 a. Städtebau.
b. = 175 b.
c. = 20 b.
d. = 4 v b.
240 v a. = 176 v c.
b. = Städtebau.
c. = 37 v b.
d. = S. II b.
241 v a. Romulus = 46 a.
b. = 4 v b.
242 a. Numa = 61 v a.
b. = 25 b.
243 v a. = 156 v a.
b. = 4 v b.
244 a. 97 : 78. Docent vor seinen Schülern. Abg. Claudin S. 464 a.
b. = 178 v a.
c. = S. II b.
d. = 37 v b.
244 v a. Städtebau.
b. = 25 v b.
245 a. Städtebau.
b. = 16 v e.
245 v a. Städtebau.
b. = 4 v b.
c. Josias = 61 v a.
246 v a. = 42 a.
b. = 16 v e.
247 v a. Sedechias = 61 v a.
b. = 25 v b.
c. Städtebau.
248 a. = 42 a.
b. = S. II c.
249 a. = 175 b.
b. = S. II c.
251 v a. = 178 v a.
b. = S. II c.
252 v a. = 156 v a.
b. = S. II c.
254 v a. = 44 v a.
b. = 4 v b.
255 v. 74 : 59. Ein Gelehrter liest stehend (nach links gewendet) in einem Buche. Ringsum liegen Folianten. Abg. Monceaux I, S. 169; Macfarlane, Antoine Vérard Abb. XV.
256 a. = 44 v a.
b. = 5 v b.
257 v. Druckerzeichen Pierre Le Rouge's. Abg. Monceaux I, S. 121; Claudin I, 470.

B. (Zweiter Band) 1 = A S. I.
1 v. - I 10.
2. Medaillen und Leisten.
2 v. Initiale S = A 112 v e.
5 v a. Pythagoras = A 255 v.
b. Leiste = A 37 v b.
7 a. Cyrus = A 61 v a.
b. = A 22 b.
8 v a. = A 176 v c.
b. = A 20 b.
9 a. Aesop = A 44 v a.
b. = A 37 v b.
13 v a. Pericles = A 42 a.
b. Empedocles = A 44 v a.
c. = A 20 b.
d. = A 37 v b.
14 a. Epicur = A 255 v.
b. = A 25 b.
14 v a. = A 42 a.
b = A 20 b.
16 v a. 75 : 61. Evesques: Bischof, nach rechts gewendet.
b. = A 20 b.
17 a. Cambises = A 60 a.
b. = A 37 v b.
17 v a. = A 107 a.
b. = A 7 v b.
18 v a. Darius = A 61 v a.
b. = A 4 v b.
19 v a. Städtebau.
b. Aratus = A 37 v a.
c. = A 37 v b.
d. = A 20 b.
20 a. Democritus = A 42 a.
b. = A 22 b.
20 v a. Heraclius = A 255 v.
b. = A 37 v b.
c. = 156 v a.
d. = A 22 b.
21 a. Socrates = A 42 a.
b. = A 4 v b.
24 a. Anaxagoras = A 37 v a.
b. = A 4 v b.
24 v a. Themistocles = A 255 v.
b. = A 20 b.
25 a. Aristides = A 44 v a.
b. = A 4 v b.
25 v a. Euripides = A 42 a.
b. = A 4 v b.
c. Esdras propheta: Johannes auf Patmos. Der sitzende Evangelist ist gerade im Begriff seine Feder anzusetzen, um in das Buch zu schreiben, das auf seinem Schosse liegt; er prüft dieselbe aber vorher noch einmal. Hinter ihm

(rechts) sitzt der Adler. Das Terrain ist felsig geschildert. Ganz im Hintergrund eine (nur in Conturen aber) mit vielen Einzelheiten wiedergegebene Ansicht einer Stadt. — Der Rahmen ist oben durch einen Bogen abgeschlossen. Darum Leistchen (89 : 70) mit Tieren und Pflanzen im Stile der grossen Leisten. Abg. Monceaux I, 173; Macfarlane, Vérard Abb. X.

d. = A 22b.

26a. 100 : 78. Yppocras: Ein Mann betrachtet prüfend den Inhalt einer Ampulle; im Hintergrunde befinden sich seine Schüler (Formschnitt, von anderer Hand?).

b. = A S. II d.

27a. Stilbon = A 255v.

b. = A 20b.

28a. = A 156va.

b. Plato = A 44va.

c. = A 20b.

d. = A 4vb.

30a. Esther = A 175vb.

b. = A S. II d.

c. = A 175b.

d. = A 20b.

31a. Diogenes = A 42a.

b. = A 37vb.

33va. 73 : 60. Carneides: Ein Mann steht vor einer Schüssel mit einem Mörser in der linken Hand, mit der Rechten hält er seine Nase zu; auf der rechten Seite tritt eine Frau ins Zimmer ein.

b. = A 25b.

c. Aristoteles = A 255v.

d. = A 20b.

35va. Demosthenes = A 255v.

b. = A 20b.

37a. Plotinus = A 44va.

b. = A 5vb.

38a. Abbacuc = A 44va.

b. = A 37vb.

39v. Alexander ∽ I 10v.; Stock von A 60a benützt.

40. 60 : 45. Caesar: Ein stehender Kaiser.

40v. Initiale A = A 17.

41va. Städtebau.

b. = A 37vb.

42a. Demas = A 42a.

b. = A 37vb.

43a. Ptolemaeus Sother = A 46a.

b. = A S. II c.

43va. Städtebau.

b. = A 49a.

c. = A S. II d.

d. = A 22b.

45va. Ptolemaeus Philadelphus = A 46a.

b. = A 37vb.

47a. = A 176vc.

b. = A 22b.

47va. Persistratus = B 33va.

b. = A 175vb.

c. = A S. II d.

d. = A S. II c.

48a. = B 16va.

b. = A S. II d.

48va. = A 52a.

b. = A S. II c.

49a. = 176vc.

b. = A 5vb.

49va. Possidonius = A 37va.

b. = A 4vb.

51. = A 58b.

52va. = A 176vc.

b. = A 5vb.

53va. = A 175b.

b. = A S. II c.

56a. Aristobulus = A 177a.

b. = A 37vb.

56va. Diodorus = A 42a.

b. = A S. II c.

57. (Druckfehler 56)a. — A 52a.

b. = A 4vb.

58va. = A 44a.

b. = A 22b.

59va. = A 176vc.

b. = A 25b.

61a. = A 175b.

b. = A 4vb.

63a. Virgil = A 44a.

b. = A 37vb.

63va. Cleopatra = A 66vb.

b. = A S. II c.

64va. 61 : 74. Caesar (∽) I 10vb.: Ein thronender Kaiser mit Schwert und Reichsapfel (die Hinterwand seines Thrones bildet eine Draperie). An der Seite kleine Leisten.

b. = A S. II c.

65va. = A 52a.

b. = A 22b.

67va. = A 24a.

b. = A S. II d.

69a. Städtebau.

b. = A 7vb.

70a. 75 : 47. Verkündigung: Auf der einen Seite kniet Maria an einem Betstuhle. Sie wendet sich erschreckt um, da sie die Ankunft des Engels bemerkt. Links hinten erscheint Gottvater am Himmel. — Rahmen ähnlich A 255v. Abg. Claudin I, 466a.

b. = A 7vb.

70va. 72 : 48. Heimsuchung: Elisabeth, die ein Buch in der Hand hat, steht rechts, Maria links; hinter ihr kommt in gebückter Haltung, auf seinen Stock gestützt, der alte Joseph heran; Andeutung einiger Bäume und Häuser. Den oberen Abschluss bildet ein gotisches Baldachin. — Umgeben von reizenden kleinen Leisten mit harfenspielenden Engeln. Abg. Claudin I, 466b.

b. = A 37vb.

71v. ∽ I 11; nur Einzelheiten feiner. — Die «Verkündigung» geht in einem geschlossenen Raume vor sich, die «Geburt» etwas näher an der Hütte.

72. Medaillons und Leisten.

72va. Initiale I = A 1e. — Leisten.

73a. 73 : 48. Geburt: Maria und Joseph knien zu beiden Seiten des Christkindes. Hinten ist ein Bretterzaun über den die Hirten herüberblicken. In der Hütte sieht man Engel. Leisten ähnlich B 70va. Abg. Claudin I, 466d.

b. Leiste = A 5vb.

73va. 73 : 49. Verkündigung der Hirten: Oben schweben drei Engel in den Wolken. Die Hirten (in den verschiedenartigsten Stellungen) werden ihrer unter grosser Erregung gewahr. Links hinten steht eine Frau. Leisten ähnlich B 70va. Abg. Claudin I, S. 466c.

b. = A 22b.

78a. 75 : 49. Anbetung der hl. drei Könige: Rechts sitzt Maria mit dem Kinde; ein König kniet vor ihr nieder, ein anderer kommt herbei seinen Hut lüftend, ein dritter mit einem Kelche in der Hand steht noch im Hintergrunde, wo auch das übrige Gefolge sichtbar wird. Leisten wie B 70va. Abg. Monceaux I, S. 229; Claudin I, S. 467a.

b. = A S. II c.

80va. Ovid = A 178va.

b. = A S. II c.

82a. Valerius = A 244a.

b. = A 7b.

82va. Tiberius = B 64va.

b. = A 22b.

88a. 76 : 49. Kreuzigung: Auf der einen Seite stehen Maria, die sich verzweifelt abwendet, Johannes und zwei andere Jünger, auf der anderen Seite Soldaten. Leisten wie B 70va.

b. = A S. II c.

88va. 73 : 49. Pieta: Maria (greisenhafter Ausdruck) hält den Leichnam Christi auf ihrem Schosse. Hinten feingezeichnetes Landschaftsbild. Oben gotischer Breitbogenabschluss. Leisten ähnlich B 70va. Abg. Monceaux I, S. 308.
b. Leiste = A 37vb.
89a. 73 : 49. Pfingsten: Maria betet im Kreise der Apostel. In der Höhe erscheint die Taube des heiligen Geistes. Leisten wie B 70v. Abg. Claudin I, S. 467b.
b. = A 7vb.
90a. Jacobus = A 156va.
b. = A 7vb.
91va. 73 : 48. Krönung der Maria: Auf einer Bank sitzen Gottvater (mit der Weltkugel) und Christus, der die vor ihm knieende Maria (die dem Beschauer den Rücken zukehrt) krönt. Zwischen ihnen schwebt die heilige Taube. Dahinter sieht man eine Anzahl betender Engel. Den Boden beleben kleine Pflänzchen. Kleine Leisten, ähnlich 70va. Abg. Claudin S. 467c; vgl. Abb. XXI S. 158.
b. = A 7vb.
93a. Gaius = B 64va.
b. = A 5vb.
94a. Philo = A 42a.
b. = A S. IIc.
98a. Matthaeus = A 42a.
b. = A 5vb.
98v. Stammbaum.
99. Stammbaum, Medaillonbilder, Leisten.
99va. 95 : 78. St. Peter: Ein ganz frontal in der Mitte sitzender Pabst mit starrem Gesichtsausdrucke. Zu beiden Seiten stehen Säulen. Die Rückwand seines Thrones ist durch Längsbordüren geschmückt. Vor ihm knieen ein Abt und ein Kardinal.
b. = A 37vb.
100a. St. Denis = A 156va.
b. = A 4vb.
100v. Nero = B 40a.
101a. Paulus = A 173a.
b. = A 7vb.
101va. Pabst Clemens = B 16va.
b. = A 20b.
102a. Juvenal = A 244a.
b. = A 7vb.
103a. Galba = B 64va.
b. = A 37vb.
104a. Vaspasian = B 64va.
b. = A 22b.
c. = A 175vb.
d. = A 37vb.
105va. Josephus = A 244a.
b. = A S. IIc.
106a. Titus = B 64va.
b. = A 16ve.
106v. Pabst Clemens = B 99va.
107a. 70 : 47. Johannes auf Patmos, ähnlich B 25vc, aber nicht so fein. Oben Kielbogenabschluss. Kleine Leistchen ähnlich B 70va. Abg. Claudin I, S. 467d.
b. = A 5vb.
c. Hl. Antonius = A 156va.
d. = A S. IId.
107v. Leisten und Medaillons mit Bildnissen von Kaisern und Bischöfen.
110a. Galienus = A 255v.
b. = A S. IIc.
111a. Pompeius Trogus = A 44va.
b. = A 37vb.
111v. Leisten und Medaillons.
113va. Pabst Zephyrinus = B 99va.
b. = A S. IId.
114va. Macrophilus martinus = A 173a.
b. = I 7vb.
115. Medaillons mit Leisten.
115va. Ulpianus = A 42a.
b. = A 37vb.

117v. Leisten und Medaillons.
118a. Valerian = B 64va.
b. = A 5vb.
119va. Pabst Gaius = B 16va.
b. = A 37vb.
c. Carus = B 64va.
d. = A 5vb.
120. Leisten und Medaillons.
120v. Diocletian = B 40.
122a. 111 : 81. Konzil von Nicea: In einem geschlossenen Raume treffen zwei gekrönte Fürsten (mit Hermelinkragen) zusammen. Auf beiden Seiten ist das Gefolge derselben in lebhafter Unterhaltung begriffen.
b. = A 16ve.
122va. Pabst Silvester = B 99va.
b. = A 25b.
123a. Städtebau.
b. = A 5vb.
124a. Taufe Konstantin = A 141a.
b. Leiste = A S. IIc.
127va. Jovian = B 122a.
b. = A 7vb.
128v. Leiste und Medaillons.
129a. Valentinian = B 64va.
b. = A S. IIc.
131a. Gratianus = A 46a.
b. = A 5vb.
132a. Arcadius und Honorius = B 122a.
b. = A 37vb.
132v. Honorius = B 40.
133a. = A 177a.
b. = A 22b.
133v. Medaillons.
134. Medaillons und Leisten.
134va. Konzil zu Ephesus = B 99va.
b. = A S. IIc.
135va. St. Paulinus = B. 99v.
b. = A 5vb.
136v. Zeno = 64a.
137a. 256 : 161. Bekehrung Clodwigs: Im Hintergrunde (in der Mitte) sieht man den König zwischen auf Säulen befindlichen Götzenbildern stehen; die christliche Königin Mathilde weist ihn auf den Crucifixus hin. Weiter rechts empfängt der hl. Remigius von einem Engel das Drei-Lilienbanner, eine Taube bringt das Salbgefäss. Links unten übergiebt der Heilige dem Könige das Banner. Unten zieht nun Clodwig mit einem grossen Heerhaufen in den Krieg. Er selbst ist beritten (auf dem Sattelzeug des Pferdes dreimal die Inschrift: CLOVIS ROY) und schwingt mit der Rechten ein Schwert, auf seiner Brust prangen die drei Lilien. Vor ihm liegt schon ein Feind, mit seinem Pferde zu Tode getroffen. — Links durch eine gotische Vorhalle sieht man in das Innere einer Kirche. Ganz hinten erblickt man den König ganz nackt in einem Becken knieend; er empfängt durch einen Bischof die Taufe. Im Vordergrunde stehen vier Bischöfe in reichen Messgewändern, von denen einer den knieenden «Clodwig», der bis auf den Lendenschurz unbekleidet ist, salbt. — Ganz im Vordergrunde erscheint (im Gegensatze zu der dramatischen Handlung) ein Stilleben: Bäume, ein Vogel und ein Kaninchen.
Abg. Hirt, G. und Muther, R., Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München und Leipzig 1893. 4°. Tafel 26; Monceaux, I, S. 164 f.; Claudin I, S. 468 u. a.
b. }
c. } Leisten.
d. }
139. Medaillons.
139v. Medaillons und Leisten.
140va. Childebert = B 122a.
b. = A S. IIc.
141va. = Childebert = A 60a.
b. = A S. IId.
144. Medaillons und Leisten.

144 v a. Forest = B 64 v a.
b. = A 7 v.
145 a. Heraclius = B 64 v a.
b. = A 20 b.
146 a. Constantin = B 64 v a.
b. = I 16 v e.
147 v. Medaillons.
148. Medaillons.
148 v a. Konzil von Konstantinopel = B 99 v a.
b. = A 22 b.
149 a. Justinian = B. 40.
b. = A 22 b.
150 a. Philippicus = B 64 a.
b. = A 4 v b.
c. Anastasius = B 40.
150 v a. Theodosius = B 64 v a.
b. = A S. II c.
151 a. = A 175 b.
b. = A S. II d.
151 v a. = A 52 a.
b. = A 7 v b.
152 a. = A 177 a.
b. = A S. II c.
c. = B 16 v a.
152 v. Leisten und Medaillons.
153 a. Constantin = B 64 a.
b. = A 22 b.
153 v a. Konzil = B 99 v a.
b. = A 37 v b.
154 a. Pipin = A 46 a.
b. = A 37 v b.
154 v a. = A 176 v c.
b. = A 5 v b.
158 v a. Leisten und Medaillons.
b. Karl der Gr. = B 40.
159 a. Medaillons.
b. = 64 a.
c. = 16 v e.
160 v. Bündnis mit dem Dänenkönig = B 122 a.
164 v. 75 : 82. Empfang von Gesandtschaften: Links steht der König, vor ihn tritt ein (kleiner) Gesandter mit Hut und Stab (aus einem anderen Buche?).
165 a. Pabst Paschalis = B 16 a.
b. = A S. II d.
165 v a. Pabst Valentin = B 16 v a.
b. = A 22 b.
166 a. Lothar = B 64 a.
b. = A 37 v b.
167 v a. Pabst Nicolaus = B 16 v a.
b. = A 37 v b.
168. Medaillons und Leisten.
168 v. = A 37 v b.
169 a. Jean Lescot = A 44 v a.
b. = A 5 v b.
170 a. Friede mit den Normannen = B 122 a.
b. = A 22 b.
171 a. = A 176 v c.
b. = A 5 v b.
172 v. Medaillons.
173. Medaillons.
174 v a. Pabst Johann XII = B 99 v a.
b. = A 37 v b.
175 a. Prediger Papon = A 178 v a.
b. = A 16 v e.
176 a. Otto I. = B 64 v a.
b. = A 37 v b.
176 v. Otto II = B 40.
177 a. Louis Capet = A 60 a.
b. = A 5 v b.
179 a. Pabst Gerbert = B 16 v a.
b. = A 16 v e.
179 v a. Robert = A 46 a.
b. = A 37 v b.
180 v. Medaillons.
181 a. Heinrich = A 46 a.
b. = A 22 b.
182 a. Städtebau.
b. = A 22 b.
182 v a. Gregor VI. = B 99 v a.
b. = A 5 v b.
183 a. Heinrich IV. = B 64 v a.
b. = A 22 b.
184 v a. = A 175 b.
b. = A 5 v b.
186 a. Städtebau.
b. = A 5 v b.
186 v. Medaillons und Leisten.
187. Medaillons.
187 v a. Lateranisches Konzil = B 99 v a.
b. = A 37 v b.
189 v a. Pabst Celestin = B 16 v a.
b. = A 16 v e.
192 v a. Zusammenkunft der Könige von Frankreich und England = B 122 a.
b. = A 25 b.
193 v. Leisten und Medaillons.
194. Medaillons.
194 v a. Entstehung des Tartarenreiches = A 66 v b.
b. = A 22 b.
195 v a. Dominicus = A 244 a.
b. = A 25 b.
c. Belagerung von Köln = A 175 b.
d. = A 22 b.
196 v a. Städtebau.
b. = A 7 v b.
c. Kaiser Friedrich II. = A 60 a.
d. = A 20 b.
197 v a. Pabst Innocenz — B 99 v a.
b. = A 16 v e.
197 v a. Belagerung von Damiette = A 175 b.
b. Verheiratung Friedrichs = A 49 v.
c. = A 37 v b.
198 v a. Krönung Ludwigs IX. = A 177 a.
b. = A 37 v b.
199 a. Belagerung Roms = A 175 b.
b. = A 5 v b.
201. Medaillons.
203 a. = A 176 v c.
b. = A 4 v b.
204 v a. = A 175 b.
b. = A 22 b.
205 v a. Krönung Philipps = A 177 a.
b. = A 4 v b.
206. Raoul le roux = B 40.
206 v a. Thierry = A 44 v a.
b. Konzil zu Lyon = B 99 v a.
c. = A 37 v b.
d. = A 22 b.
209. Medaillons.
209 v. = A 16 e.
214 a. = B 137 a.
b., c., d. Leisten = B 137 b., c., d.
215 a. Thomas de Valois = A 178 v a.
b. = A 37 v b.
216 a. Philippe de Crussy = A 178 a.
b. = A 4 v b.
216 v a. = A 176 v c.
b. = A 37 v b.
218. Medaillons.
219. Medaillons.
221 a. = A 175 v b.
b. = A 5 v b.
223 a. = A 176 v c.
b. = A 37 v b.
229 a. = A 156 v a.
b. = A 37 v b.

231a. Zusammenkunft des Königs von Frankreich und des Königs von Navarra = B 122a.
b. = A 22b.
231va. Kaiser Wenzel = A 61v.
b. = A S. II d.
232. Medaillons.
232va. Robert = B 64va.
b. = A 25b.
c. Bonifatius IX. = A 156va.
d. = A 20b.
236a. = A 176vc.
b. = A 37vb.
240va. = A 175b.
b. = A S. II d.
242a. = A 175b.
b. = A 37vb.
243. Medaillons und Leisten.
244a. = A 175b.
b. = A 7vb.
252a. = A 175b.
b. = A 7vb.
253va. = A 177a.
b. = A 5vb.
268 (erstes so nummeriertes Blatt*) a. = A 52a.
b. = A 20b.
370a. = A 175b.
b. = A 20b.
Kalender: (Anfang) a. = A 42a.
b. Initiale A = A 17.
c. = A S. II c.
Am Schluss: Druckerzeichen = A 257v.

207. III. Lyon, Jean du Pré, 1491. fol. franz.
Litt. Panzer, Ann. typ. II, S. 229 Nr. 251; Ebert Nr. 13842; Graesse, Trésor IV, S. 492; Brunet, Man. II, 1641; Brunet, La France litt. S. 51 und 131; Copinger 3992; Vergl. S. 118 ff.
Ex. Hannover, Lyon, *Paris, *Solothurn.
Anm. Formschnitte ∽ II, nur vereinfacht.

A (Erster Band) S. I (Vorrede). Initiale L: Calligraphische Form (∽) II S. I. Oben rechts hängt wieder eine Maske, links packt ein Vogel eine Schlange, unten links (auf der Schleife des L) hockt ein in Felle gekleideter Dudelsackspfeifer. Auf dem Endstrich des L kniet ein «Ritter Georg» (ganz en face) auf dem Drachen, den er mit einer langen Lanze durchbohrt hat. Den oberen Teil seiner Lanze fasst mit seiner rechten Hand ein Mann mit einem Schilde, der in die andere Schleife des L hineinkomponiert ist. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. Suppl. II, S. 50; Monceaux I, S. 148; Vergl. S 116, Abb. IX.
S. II a. 120 : 121. Initiale P ∽ II S. II a; nur in der Mitte des Bogens eine Maske, die Zwickel füllen Vögel.
b. 10 : 246. Leiste ∽ II S. II b.
c. 209 : 13. Leiste mit Akanthusblättern und Vögeln.
d. 246 : 20. Rankenleiste; darin ein Affe, der eine Posaune bläst, und ein Vogel mit gespreizten Flügeln.
e. 37 : 209. Blumenleiste mit spielenden Putten; einer erhält von einem Geier ein Reis, ein anderer zieht ein drachenartiges Ungeheuer an seinem Schwanze, ein dritter sitzt ruhig da.
1a. = S. II a.
b. = S. II b.
c. = S. II c.
d. 37 : 209. ∽ II S. 1d; nur an den Seiten (statt der Figuren) einfache Ranken. Vergl. Abb. VII S. 114.
e. ∽ II 1e; nur steifer stilisiert, die Querstriche des I sind wie Stangen, die mit Bändern umwickelt sind, gebildet. Vergl. Abb. S. 93.
2v. 82 : 88. 2. Schöpfungstag ∽ I 3va., nur stärker stilisiert.

* Später fehlerhafte Paginierung.

4. 82 : 88. 3. Tag ∽ I 4va.
4v. 82 : 88. 4. Tag ∽ I 5va.; Vergl. Abb. VIII S. 115.
6. 82 : 82. 5. Tag ∽ I 7va.
6v. 82 : 88. 6. Tag ∽ I 8v.
11. 82 : 88. ∽ I 13va.
13va. Stammbaum Adams ∽ II 16va.
b. = S. II a.
c. = S. II b.
d. = S. II c.
e. = 1d.
14. Initiale A ∽ II 17.
16. 87 : 80. Erschaffung Evas ∽ II 20a (Pariser Ex.).
16v. 86 : 80. Bau von Enoica (∽) II 20va. Hoher Augenpunkt.
18. 57 : 42. Enos verehrt die Götzen ≍ II 22a.
20va. = S. II a.
b. = S. II b.
c. = S. II c.
d. = S. 1d.
e. 114 : 70. Visotes (∽) II 25e. An der Seite des thronenden Königs Ausblick auf eine Stadt (mit schönen Rundtürmen).
f. Tanaros ≍ II 25f.
g. Lamech tötet Kain ∽ II 25g.
27. Noahs Stammbaum (∽) II 34e. Die Arche hat einen turmartigen Aufsatz.
27va. Initiale P = S. II a.
b. Leiste ∽ II 34vb.
c. Pflanzenleiste mit einem Hund, einem Dachs und zwei Truthähnen.
d. Leiste = S. II b.
e. Leiste mit Raubvögeln und dem Buchstaben A.
33. 81 : 81. ∽ II 41va.
33v. 88 : 80. monstres: Alle möglichen Missgestalten in verschiedenen Stellungen.
34v. 88 : 80. Die drei einäugigen «Gorgonen» mit Schlangenhaaren und ein jagender Centaur.
36v. 88 : 80. Juppiter ≍ II 61va. Der Boden ist abwechselnd durch schwarze und weisse Dreiecke gemustert.
37v. Minerva = 18.
39. 88 : 80. Kronos: Ein nackter Mann, der eine Sense in der linken, einen Drachen in der rechten Hand hält, verzehrt ein Kind.
40. Apollo (als Sonnengott): Ein Mann sitzt auf einem durch ein gotisches Baldachin bedeckten Wagen, dessen vier Pferde er ohne Zügel lenkt (die vier Pferde neben einander sind in der Verkürzung mangelhaft wiedergegeben).
41a. 57 : 42. Diana ∽ II 58b.
b. 87 : 81. Mars: Ein Nahkampf.
41v. 78 : 81. Mercur: Ein unbekleideter Mann, der Flügel am Kopf hat, hat einen Stab in der Hand: verge dont il tuille les serpens. Im Hintergrunde steht ein Baum.
46. 67 : 42. Ein wappentragender Götze steht auf einer Säule; ringsum Männer und Frauen (∽ II 58b).
46v. 86 : 81. la deesse victoire: Ein König, der sich auf einem Wagen befindet, unterhält sich mit seinen Begleitern. Im Hintergrunde schleppen Krieger einen Gefangenen herbei.
47va. 72 : 80. Castor und Pollux: Zwei Männer stehen auf einer Landzunge, die Schiffbrüchige schwimmend zu erreichen suchen.
b. 87 : 81. Caelius: Ein König thront auf einem Regenbogen, in der einen Hand hat er ein Schwert, in der anderen eine Fackel, auf seinem Haupte schwebt eine Wage (Formstock für das «jüngste Gericht»).
c. Cybele = 41v.
48. Vesta = 18.
48v. 88 : 81. Janus: Ein zweiköpfiger Mann, auf dessen Kopf sich ein Schiff befindet; er ist umgeben von den Zeichen des Tierkreises.
49. 72 : 87. autres dieux et deesses: Figuren, die gotische Baldachine überdecken, stehen um eine Säule herum; sie werden von Männern angebetet.



49 v. 97 : 81. **Bacchus**: Ein unbekleideter Mann, dessen Kopf Weinlaub umkränzt, sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf einer Bank. In der Linken hält er eine Rebe, in der Rechten eine Schale. Zu seinem Gefolge gehören alle möglichen Tiere. Im Vordergrunde führen Mädchen einen Tanz auf.

50 v. = 49.

51. 55 : 40. **Fortuna**: Eine Frau mit verbundenen Augen dreht ein Glücksrad, auf dem mehrere Menschen hängen; einer wird unten durch dasselbe zermalmt (nach einer Boccaccio-Darstellung).

55 v/56. ∽ II 70 v/71.

56 v. Initiale A.

62. Initiale A = 56 v.

63 v. Initiale E. Vergl. Abb. S. 207.

71. Initiale A = 56 v.

73. Initiale D.

73 v. Initiale A = 56 v.

81. Initiale E = 63 v.

83. Initiale D = 73.

84. Randleisten und Medaillons mit Brustbildern.

a. Leiste mit Vögeln, einem Hund und einem Bär in Akanthusornament.

b. = S. II b.

c. = S. II c.

d. = S. II d.

84 v. le royaume des amazones: Eine Frau gebietet Handwerkern, die am Bau einer Stadt beschäftigt sind.

86 v. Städtebau: Ein Fürst beaufsichtigt von einem Fenster aus den Bau einer Stadt.

87. = 36 v.

87 v. ∽ II 111 v.

88 a. = 27 v b.

b. = 27 v c.

c. = 27 v e.

d. = S. II b.

e. Medaillons.

88 v a. = 84 a.

b. = S. II b.

c. = S. II c.

d. = S. II d.

e. Initiale S ∽ II 112 v e.

89 v. = 20 v e.

90 v. = 86 v.

98 v. Hiob: Eine vornehme Dame giebt einem unbekleideten Bettler ein Geldstück.

97. 55 : 40. Heirat des Isaak mit Rebecca: Ein Priester vermählt ein Brautpaar (ähnlich wie II 49 v.).

100. 71 : 80. Ismael in der Wüste ∽ II 127 a.

101 v a. Esau auf der Jagd = 100.

b. Der Segen Jacobs ∽ II 128 v b.

102 a. = S. II a.

b. = S. II b.

c. = S. II c.

d. = 1 d.

104. 87 : 79. Juppiter und Jo ∽ II 131 c.

104 v. = 101 v b.

106. = 101 v a.

111. 98 : 173. Levi (∽) II 141 a. Die Procession der Geistlichen ist ausführlicher geschildert: Man sieht dabei den Pabst selbst unter einem Baldachine mit der Hostie einherschreiten.

116. Bau von Sparta = 16 v.

116 a. = S. II a.

b. = S. II b.

c. = S. II c.

d. = S. II d.

e. = Porträtmedaillons.

117. Moses ≍ II 148 v.

118 v. Medaillons.

119 v. 98 : 73. Uebergang der Juden über das rote Meer (∽) II 150 v a.

122 v. Athen = 86 v.

123. Prometheus: Ein Mann in Handwerkertracht ist im Begriffe, eine am Boden liegende Figur mit dem Meissel zu bearbeiten. Hinten hat man durch eine offene Säulenhalle einen Ausblick ins Freie.

123 v. = 119 v.

124. Aaron ≍ 156 v a.

124 v. Verzehrung des Passahlammes (∽) 157 a. Die Szene spielt sich in einem Zelte ab; an den Seiten Ausblick auf eine Stadt.

125 v. Die Mannalese: Man sieht in das in zwei Reihen aufgestellte Zeltlager; dort sind die Juden damit beschäftigt, das Manna in Körben zu sammeln.

127. = 125 v.

128. = 125 v.

131 v a. = 27 v b.

b. = 27 v c.

c. Leiste mit (in der Mitte) mit einander kämpfenden Raubvögeln.

d. = 27 v e.

132 a. = S. II c.

b. = S. II b.

c. = S. II d.

d. = 1 d. (das burgundische Wappen ist ausgeschnitten).

e. Medaillons.

134. 79 : 46. Krönung der Maria: Die Madonna, die das nackte Kind säugt steht in einem grossen Blumenkelche. Ueber ihr schwebt Gottvater in den Wolken, während Engel im Begriffe sind, ihr die Krone aufzusetzen. Unter dem Kelche sieht man eine ganz fein silhouettierte Landschaftszeichnung. — Eingeschlossen von einem Säulenrahmen, ausserdem noch von kleinen Leisten, die mit Schwarzweissornamenten geziert sind*.

135 v. Josua: Ein Mann in orientalischer Tracht sitzt auf einem Throne; vor ihm steht ein Angeklagter sich verteidigend. Im Hintergrunde führt ein anderer das Protokoll.

137 v. Orgelspiel (∽) II 173 a.

139. Eroberung von Troia: Krieger suchen die Mauern einer Stadt auf Leitern zu erklimmen, während die Vertheidiger Steine auf sie schleudern (≍) II 175 v b.

139 v. Samson = 135 v.

140. Saul = 36 v.

140 v/141. Karte von Palästina ∽ II 177 v/178.

141 v a. ∽ II 42 a.

b. Initiale A = 56 v.

142. (∽) II 44 v a. Ein Gelehrter arbeitet an einer Handschrift; er wendet sich scheinbar plötzlich nach dem Beschauer um.

161 v ∽ II 183 v. Medaillons mit David und Salomo.

162 a. = S. II a.

b. = S. II b.

c. = S. II c.

d. = 1 d.

e. Medaillons mit Brustbildern.

166. Sieg Davids über die Philister = 41 b.

168. Batseba und David (∽) II 175 v b.

170. Salomo = 36 v.

173. Die Sibyllen: Vier schöne weibliche Gewandfiguren.

173 v. Medaillons.

174 a. Medaillons.

b. = S. II c.

c. = S. II b.

d. = S. II d.

e. = 1 d.

174 v. (In der Mitte) ein thronender König (mit einer gebieterischen Handbewegung) im Kreise seiner Unterthanen.

175 v. Dozent ∽ II 178 v a.

---

* Der Buchstabe B, der sich auf der unteren dieser Leisten findet, ist wohl kaum eine Künstlersignatur. Er scheint, ähnlich wie die Buchstaben G, A, M und N auf anderen von diesen Leisten, lediglich als Merkmal zur Unterscheidung dieser einander sehr ähnlichen Formstöcke gedient zu haben.

177 v a. = S. II c.
b. = S. II b.
c. = S. II d.
d. = 1 d.
178 v a. = S. II c.
b. = S. II b.
c. = S. II d.
d. = 1 d.
178 v. Joram = 86 v.
179 v. Zacharias = 124.
181. Josias = 86 v.
182. Ornsbah von Syrien = 86 v.
182 v. Medaillons.
183 a. = S. II c.
b. = S. II b.
c. = S. II d.
d. = 1 d.
e. Medaillons.
183 v. Hosias = 174 v.
185. Amarias: Zwei Männer krönen einen thronenden König (~ II 25 f).
185 v. Erbauung von Rom = 86 v.
186. Jesaia = 175 v.
190 v. Medaillons.
191 a. Medaillons.
b. = S. II c.
c. = S. II b.
d. = S. II d.
e. = 1 d.
191 v a. Ezechiel = 86 v.
b. Die Vertreibung der Israeliten: Männer werden gebunden von Kriegern aus den Thoren einer Stadt hinausgeführt. Links hinten brennen einige Häuser.
192. Die Vernichtung des Assyrerheeres: Im Hintergrunde sieht man eine Stadt. Vom Himmel regnet es Feuer, das das davor befindliche Lager zerstört und die Krieger getötet hat. Nur der Assyrerkönig ist gerettet. Er reitet im Vordergrunde, verzweifelt die Hände ringend.
193. Manasse = 174 v.
195 v. Baruch = 175 v.
198 v. Jeremias = 141 v a.
199 v a. Zadoch = 124 v.
b. Sophonias = 175 v.
201. Solon = 141 v a.
202. Periander = 142.
203 v. Cleobulus ~ II 42 a.
204. Druckerzeichen Jean Du Pré's.

B. (Zweiter Band). 1. = A S. I.
1 v. ~ II B 1 v.
2 a. Medaillons.
b. = A S. II c.
c. = A S. II b.
d. = A S. II d.
e. = A 1 d.
2 v a. Initiale S = A 88 v e.
b. = A S. II b.
c. = A S. II c.
d. = A S. II d.
e. = A S. II e.
4 v. Pythagoras = A 142.
6. Cyrus = A 174 v.
8. Aesop = A 142.
11. Pericles = A 203 v.
12 v. Salathiel = A 174 v.
15. Vertreibung des Tarquinius Superbus: Eine umgekehrte Krone.
16. Aratus (~) II 87 v a: Ein Astronom an einem Himmelsglobus die Sterne betrachtend; der Zirkel fällt ihm gerade aus der Hand.
21 v. Darius = A 86 v.
26. Aristoteles = A 141 v a.
30. Baruch = A 175 v.
31. Medaillons mit Alexander = A 36 v.
31 v. Caesar ~ II B 40.
32. Initiale A = A 56 v.
33 v. Sadoch = A 174 v.
37. Eresistratus ~ II B 33 v a.
38 v. Possidorus = B 16.
42. Eroberung Karthago's: Die das Thor erstürmenden Römer kämpfen noch mit den Verteidigern (der Beschauer befindet sich in nächster Nähe der Mauer).
48. Die Zerstörung Jerusalems = B 42.
49. Vergil = A 141 v a.
50 v. 71 : 78. Caesar (~) II 64 v a. Ein Kaiser mit zwei Beratern.
52. Oktavian = B 50 v.
55 a. Verkündigung: Rechts kniet Maria in einem Betstuhl; erschrocken fährt sie auf, wie sie des Engels gewahr wird. Vornen eine Blumenvase. — In Schwarz-Weiss-Rahmen.
b. Heimsuchung: Die Elisabeth erscheint wesentlich älter (in ihrem Modekostüm), wie die träumerisch in sich versunkene Maria. Hinten Ausblick auf eine Stadt. — Schwarz-Weiss-Rahmen.
56. ~ II B 70 v.
56 v a. Medaillons.
b. = A 27 v b.
c. = A 27 v c.
d. = A S. II b.
e. = A 27 v e.
57 a. = A S. II a.
b. = A S. II b.
c. = A S. II c.
d. = A S. II e.
57 v. Geburt: In einer Hütte knieen Joseph und Maria nebeneinander vor dem neugeborenen Kinde. — In Schwarz-Weiss-Rahmen.
58. Verkündigung vor den Hirten: Zwei Hirten gewahren die Vision der drei Engel am Himmel. Ein anderer mit einem Dudelsack ist andächtig auf die Knie gesunken und will den Hut lüften, ein vierter macht sich schon auf den Weg. Ringsum lagern die Rinder. Dahinter eine Landschaft mit Hügeln, Fluss und einer Stadt. — Rahmen ähnlich B 55 a.
61. Anbetung der Könige: Links Joseph und Maria vor einer Hütte, der ältere König kniet vor dem Kinde, die beiden anderen stehen dahinter. — Rahmen = B 58.
65. Valerius = A 141 v a.
65 v. Tiberius = B 50 v.
69. Kreuzigung: Links kniet Maria vor dem Kreuze, rechts Johannes, rechts steht noch Longinus, dahinter mehrere Männer und Frauen. — Rahmen ähnlich B 55 a.
70 v. Pfingsten: Maria und die Apostel sind im Gebete versunken (alle nach rechts gewendet); da erscheint in der Höhe die Taube des hl. Geistes. Auf dem Boden liegen aufgeschlagene Bücher. — Rahmen ähnlich B 55 a.
72 v. Krönung der Maria: Christus sitzt links auf einem erhöhten Thronsessel (in einem weiten Mantel) mit der Rechten segnend, in der linken Hand die Erdkugel haltend. Vor ihm kniet (etwas tiefer) Maria. Ein von der rechten Seite herausschwebender Engel setzt ihr die Krone auf. Im Hintergrunde sieht man über einer absidenartigen Nische betende Engel. — Rahmen = B 58.
78. Medaillons.
78 v a. Medaillons.
b. = A 27 v b.
c. = A 27 v c.
d. = A S. II b.
e. = A 27 v e.
79. Claudius: Ein Pabst, der mit der Rechten den Beschauern ein Buch zeigt.
80. Nero ~ II B 40.
83. Vespasian = B 80.
83 v. Josephus = A 141 v a.
84. Titus = B 80.

84 v. Clemens = 79.
85 a. Medaillons.
b. = A 27 v b.
c. = A 27 v c.
d. = A S. II b.
e. = A 27 v e.
85 v. Nerva = B 50 v.
86 v. Hadrian = B 50 v.
88. Pompeius Trogus = A 141 v a.
88 v a. Medaillons.
b. = A S II a.
c. = A S. II b.
d. = A S. II c.
e. = A 1 d.
89. Marcus Aurelius = B 50 v.
90. Zepherinus = B 79.
92 a. Medaillons.
b. = A 27 v b.
c. = A 27 v c.
d. = A S. II b.
e. = A 27 v e.
93 v a. Medaillons.
b. = A S. II a.
c. = A S. II b.
d. = A S. II c.
e. = A 1 d.
94. Valerianus — B 50 v.
95 v a. Medaillons.
b. = A S. II a.
c. = A S. II b.
d. = A S. II c.
e. = A 1 d.
102 v a. Medaillons.
b. Valentinian = B 50 v.
105 v. Honorius = A 86 v.
106. Medaillons.
106 v a. Medaillons.
b. = A S. II b.
c. = A S. II c.
d. = A S. II d.
e. = A S. II e.
107. Theodosius: Ein jugendlicher König (mit langen Haaren) sitzt auf einem reichen gotischen Stuhle; auf der Seite Ausblick ins Freie.
107 v. Leo I = B 79.
109 a. = A 27 v b.
b. Leiste mit einem Hund und anderen kleinen Tieren.
c. = A S. II b.
d. = A 27 v e.
e. 121 : 169. Bekehrung Clodwigs ⌣ II B 137 a (ohne das Stilleben).
110 a. Medaillons.
b. = A 27 v b.
c. = A 27 v c.
d. = A S. II b.
e. = A 27 v e.
111 v a. Medaillons (mit Päbsten).
b. Justinian = B 50 v.
114 v. Medaillons.
115 a. Medaillons.
b. = A S. II a.
c. = A S. II b.
d. = A S. II c.
e. = S. 1 d.
115 v. Phocas = B 50 v.
116 v. Honorius = B 79.
118. Medaillons.
118 v a. Medaillons.
b. Constantin = B 50 v.
119. (⌣) II B 99 v a. Ein Pabst, en face thronend, umgeben von Kardinälen und anderen Geistlichen.
121. Schlacht bei Tours und Poitiers: Zwei Reihen von Rittern stürmen in schräger Richtung gegen einander.
122 a. Medaillons.
b. = A 27 v b.
c. = A 27 v c.
d. = A S. II b.
e. = A 27 v e.
122 v. Constantin VI. = B 107.
126 v. Karl der Grosse = B 50 v.
127 a. Medaillons.
b. = A S. II c.
c. = A S. II b.
d. = A S. II d.
e. = A 1 d.
f. = B 80.
127 v a. Medaillons.
b. Karl der Gr. = 50 v.
132 v. Paschalis I. = B 79.
134 v a. Medaillons.
b. = A S. II b.
c. = A S. II c.
d. = A S. II d.
e. = A S. II e.
135 a. Medaillons (mit Päbsten).
b. Karl der Gr. = B 50 v.
138. Medaillons.
138 v. Medaillons.
139. Heinrich I. = B 107.
142. Otto II. = B 50 v.
142 v. Otto III. = B. 80.
143. Ludwig von Frankreich — A 86 v.
144 a. Pabst Gerbert = B 79.
b. Louis Capet = A 86 v.
145. Medaillons.
145 v. Heinrich II. = B 80.
146 v. Gregor IX. = B 79.
148 v. Eroberung Roms durch Heinrich IV. = A 139.
149 v. Erbauung Lübecks = A 16 v.
150 a. Medaillons.
b. = A S. II c.
c. = A S. II b.
d. = A S. II d.
e. = A 1 d.
150 v a. Heinrich V. = B 50 v.
b. Medaillons.
151. Paschalis = B 79.
152 v. Lucius = B 79.
153. Heinrich VI. = B 80.
154. Medaillons.
154 v. Medaillons.
158. Lateranisches Konzil = B 119.
159 v. Ludwig der Heilige = A 174 v.
160. Belagerung Roms = B 42.
162. Medaillons.
165. Richard Löwenherz = A 86 v.
165 v. Konzil zu Lyon = B 119,
167 v. Kaiser Adolf = B 80.
168 v. Medaillons.
169. Medaillons.
172. Charle le bel = A 86 v.
176. Medaillons.
176 v. Medaillons.
180. Belagerung von Meulant = A 139.
186 v. König Richard = A 86 v.
187. Medaillons.
187 v a. Medaillons.
b. König Robert = B 50 v.
193. Johann von Lothringen: Ein schöner Reiter, der in der Rechten sein Schwert schwingt; nach ihm Gefolge. Hinten Landschaft.
193 v. Belagerung von [illegible] = B 42.
194. Belagerung von sens = A 139.
195 v. Belagerung von Montargis = B 42.

196 v a. Medaillons.
b. = A S. II b.
c. = A S. II c.
d. = A S. II d.
e. = A S. II e.
197. Kaiser Albrecht = B 80.
205. Charles le Bon = A 86 v.
207. Schlacht bei blanc fosse = A 41 b.
208 v. Schlacht bei Tourenne = A 41 b.
Anfang des Nachtrags:
Schriftsteller = A 208 v.
Initiale A = A 56 v.
Am Schluss: Druckerzeichen = A 204.

---

241. Triumphe des neuf Preux.

Abbeville, Jean du Pré et Pierre Gérard, 1487. fol.
Litt. Hain-Copinger 15642. Claudin, L'histoire de l'imprimerie en France I, S. 233; Vergl. S. 117 f.
Ex. London.
Stilisierte Darstellungen von:
Hektor.
Alexander.
Caesar.
Josua. Abg. Christian, Origines de l'imprimerie en France, Paris 1900. 4°.
David.
Judas Makkabäus.
König Artus.
Karl der Grosse. Abg. Christian, Origines de l'imprimerie en France (a. a. O.)
Gottfried von Bouillon.

Lucan, Suétone et Salluste en francois.

216. I. Paris, Pierre Le Rouge pour Antoine Vérard, 1490. fol.
Litt. Hain 10244; Monceaux, Les Le Rouge de Chablis, I, S. 245 f; Claudin, L'histoire de l'imprimerie en France I, S. 480; Vergl. S. 118 f.
Ex. * Oxford, * Paris.
Anm. Zahlreiche Formschnitte aus der Mer des hystoires, Paris 1488.
1. Initiale L = Mer des hystoires. Paris 1488. S. I.
2 a., b., c., d. } Die Tugenden und die Laster: Randleisten mit je vier Frauen, weiss auf schwarzem Grunde, in allen möglichen Stellungen. Ueber denselben erblickt man Tiere: Löwen, Bären, Affen, Einhorne, Greifen, Drachen, etc. Abg. Claudin I, S. 480.
e. Initiale S = Mer des hystoires 112 v e.
3 a., b., c., d. } Leisten ähnlich 2 a, b, c, d.
e. Initiale P = Mer des hystoires S. II a.
14 a. Reiterschlacht = Mer des hystoires 176 v c.
b. = 2 d.
c. = 2 a.
17 a. = 14 a.
b. = 2 c.
c. = 2 a.
19 a. Belagerung = Mer des hystoires 175 b.
b. = 2 a.
c. = 3 c.
24 v a. = 14.
b. = 2 d.
c. = 3 d.
29 a. = 14.
b. = 3 c.
c. = 2 c.
30 a. Kampf = Mer des hystoires 52 a.
b. = 2 b.
c. = 2 a.
34. Initiale A = Mer des hystoires 17.
34 v a. = 14.
b. = 2 b.
c. = 3 c.
35 a. = 30 a.
b. = 2 b.
c. = 3 c.
36 a. = 30 a.
b. = 2 b.
c. = 2 a.
36 v. Initiale E.
37 a. = 30 a.
b. = 2 b.
c. = 2 a.
39. = 36 v.
40 v a. = 34.
b. = 19 a.
c. = 2 b.
d. = 3 c.
41 v a. = 34.
b. = 36 v.
46. = 34.
47. = 34.
53 a. = 14 a.
b. = 3 c.
c. = 2 b.
63 a. = 30.
b. = 2 c.
c. = 2 d.
76 v a. = 34.
b. Leiste aus der Mer des hystoires.
78 v. = 36 v.
79 a. Schlachtdarstellung = Lefèvre, Recueil des histoires troiennes, s. l. e. a. (Hain 7043). S. 138.
b. Leiste aus Orose, Paris 1491 (Hain 12105).
79 v a. Reiterkampf = Orose S. 76.
b. = 79 b.
80 a. = 30 a.
b. Leiste aus der Mer des hystoires.
83 v a. = 79 a.
b. = 79 b.
85 a. = 14 a.
b. Leiste aus der Mer des histoires.
86 a. = 30 a.
b. = 2 b.
c. = 3 c.
86 v a. = 79 v a.
b. = 80 b.
87 v a. = 79 v a.
b. = 80 b.
95 a. = 3 e.
b. = 79 b.
102 a. = 19 a.
b. = 79 b.
104. = 36 v.
105. = 85 b.
107 v. = 34.
108 v. = 34.
111 v a. = 19 a.
b. = 79 b.
115 a. = 30 a.
b. = 79 b.
115 v. = 36 v.
117 a. = 79 a.
b. = 79 b.
118 v a. = 14 a.
b. = 79 b.
121 a. = 79 a.
b. = 79 b.

122 a. = 14 a.
b. = 79 b.
128. Ein Gelehrter = Mer des hystoires, S. 42 a.
130 a. = 14 a.
b. = 79 b.
131 v a. = 80 a.
b. = 79 b.
132 a. = 14 a.
b. = 79 b.
132 v a. = 19 a.
b. = 79 b.
133 v a. = 79 v a.
b. Leiste aus der Mer des hystoires.
136. = 34.
139. = 36 v.
140 v a. = 14 a.
b. = 79 b.
c. = 34.
143 a. = 79 a.
b. = 79 b.
143 v a. = 14 a.
b. = 79 b.
144 v a. = 79 v a.
b. = 79 b.
145 v a. = 79 v a.
b. = 79 b.
146 a. = 79 a.
b. = 79 b.
146 v a. = 14 a.
b. = 14 b.
148 a. = 14 a.
b. = 133 v b.
149 a. = 14 a.
b. = 133 v b.
149 v a. = 79 a.
b. = 79 b.
158. = 34.
158 v a. = 19 a.
b. = 79 b.
159 a. = 14 a.
b. = 79 b.
159 v. = 34.
165. = 36 v.
166. = 36 v
167. = 36 v.
168. = 34.
171. = 36 v.
171 v = 34.
174. = 36 v.
180 v a. = 79 a.
b. = 79 b.
182 v a. = 19 a.
b. = 79.
184 v a. = 79 v a.
b. Leiste aus der Mer des hystoires.
186 a. = 79 a.
b. = 79 b.
189 a. = 14 a.
b. = 79 b.
189 v a. = 79 v a.
b. = 79 b.
190 v a. = 14 a.
b. = 184 v b.
191 v a. = 79 v a.
b. = 184 v b.
192 a. = 14 a.
b. = 184 v b.
198 = 34.
199 v = 34.
200 v. = 34.

Am Schluss: Druckerzeichen Pierre Le Rouge's, abg. Monceaux I, S. 172.

217. II. Paris, pour A. Vérard, 1500. fol.
Litt. Hain 10245; Monceaux II, S. 108 f.; Vergl. S. 119.
Ex. *London, Paris.

1. Initial L = I 1.
2. Buchüberreichung = Commentaires de Jules César Paris, s. a. (Hain 4223) S. 2.*
3. P = I 3e.

---

220. Orose. Vergl. **240.**

Jehan Boccace de Certald, des Cas et Ruines des nobles hommes et femmes infortunez.

223. I. Paris, Jehan du Pré, 1493. fol.
Litt. Hain-Copinger 3343; Ebert Nr. 2199; Brunet Man. I, 988; Brunet, La France litt. S. 26; Claudin, L'histoire de l'imprimerie en France I, S. 222; Vergl. S. 120 ff.
Ex. Jena (Pergament), London, *Paris.

8 v. 144 : 141. Adam und Eva vor Boccaccio: Auf der rechten Seite sitzt der Dichter an seinem Schreibtische. Er gewahrt (jenseits eines Abschlusspfeilers) den in der gewöhnlichen Weise dargestellten Vorgang des Sündenfalls. — An den Seiten zwei einrahmende Pfeiler, oben ein Ornamentband.

51. 129 : 28. Der tote und der lebende König: In der Mitte reitet ein König von Kriegern umgeben. Vor ihm stürzt sich ein anderer König in sein Schwert.

91 v. 127 : 127. Der Kampf des Glückes mit der Armut: Im Hintergrunde scheint eine vornehme Frau (das Glück) eine in Lumpen gehüllte Gestalt an einen Pfahl gebunden zu haben, damit sie gerädert werde. Rechts unten sucht diese Gestalt in einer Höhle Schutz, die andere steht dabei. Links davon hat jene die vornehme Frau auf den Boden geworfen, um sie mit einem Knüttel zu erschlagen. Abg. Claudin I, S. 223.

139. 120 : 127. Hinrichtung des Manlius Capitolinus: Ein Mann mit einer Krone wird mit auf den Rücken gebundenen Händen von einer Brücke in einen Fluss geworfen. Links stehen auf der Brücke drei Henker in Rüstungen, von denen der mittlere von dem Schwunge, den er zum Herabstürzen des Verurteilten brauchte, noch ausholt. Hinten stehen in der Mitte zwei Zuschauer auf den Mauern einer Burg, rechts davon auf einem höher gelegenen Standplatze ausserdem noch drei Männer, von denen einer in das Wasser hinabschaut. Im Hintergrunde sieht man Gebäude. Abg. Claudin I, S. 226.

187. 128 : 119. Tod des Regulus: Ein unbekleideter Mann wird von zwei Knechten auf eine mit spitzen Nägeln besäte Marterbank gebunden. Links dahinter stehen drei Zuschauer; auf der anderen Seite kommen Bewaffnete heran. Im Vordergrunde halten auf beiden Seiten Soldaten Wacht. Hinten sieht man auf einige Häuser. Abg. Claudin I, S. 225. Vergl. Abb. S. 121.

233. 129 : 135. Fortuna und das Glücksrad: Auf der rechten Seite steht eine modisch gekleidete Frau mit langen Haaren. Mit ihren zahlreichen Händen hält sie vier kleine Männer fest, die an der einen Seite eines, mit einer Dreheinrichtung versehenen, Glücksrades haften. Zu oberst sitzt ein König, dem die Krone vom Haupte fällt; auf der anderen Seite stürzen vier Männer herab. Dort steht ein grösserer Mann in Mönchstracht mit einer Papierrolle in der rechten Hand der Szene zugewendet. Hinter ihm befindet sich ein Lesepult mit Büchern. (↔ Bibl. Nat. Cod. fr. 130 S. 1). Abg. Claudin I, S. 224.

273. 125 : 126. Ermordung des C. Marius Arpinatas: Kampfszene in einem Lager.

308. 128 : 124. Kaiser Valerian und König Sapor von Persien: Ein König (Sapor) besteigt über den Rücken eines anderen am Boden liegenden Königs (Valerian) sein Pferd. Hinten kommen Berittene heran.

---

* Vergl. S. II.

258. 127 : 121. **Hinrichtung der Königin Brünhilde:** Eine Frau wird durch drei Reiter, an deren Pferden ihre Extremitäten mit Stricken befestigt sind, in Stücke gerissen. Hinten sieht ein berittener König mit seinen Begleitern dem Schauspiele zu.

228. II. London, Richard Pynson, 1494. fol. angl.:

the falle of princis princessis and other nobles translated into englissh by John Ludgate.

Litt. Dibdin Bibl. Spenc. IV, S. 419; Hain-Copinger 3345; Pollard, Early Illustrated Books S. 223; Transactions of the Bibliographical Society II, Part I. Pollard, Some Notes on English Illustrated Books S. 45; Vergl. S. 122.

Ex. London, Manchester.

Abb. Der tote und der lebende König. Transactions of the Bibliogr. Soc. II, Part I, S. 51 (verkleinert).

Der Kampf des Glückes mit der Armut. Dibdin. Bibl. Spenc. IV, S. 420.

Hinrichtung des Manlius Capitulinus. Pollard, Early printed Books S. 231 (verkleinert).

Fortuna und das Glücksrad. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 421 und Wilshire, W. H., Catalogue of Early Prints in the Museum of German and Flemish schools. B. II. Tafel XII.

229. III. Sevilla, Ungut und Polonus, 1495. fol. span:

La Caida de Principes de Juan Boccacio traducida de Latin en Romanze por Pedro Lopez de Ayala.

Litt. Hain 3339; Brunet, Man. I, 989; Lehrs, Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. XXIII, S. 125 Anm.; Vergl. S. 122 f.

Ex. Madrid.

1 v. **Rad der Fortuna** — I 233.

2. **Initiale «P»** weiss auf schwarzem Grunde, mit feinen Blumenranken übersponnen. Abg. Haebler. K., Typographie ibérique au quinzième siècle. Leipzig-Haag 1901. Fol. Tafel LIII, Nr. 99.

Am Schlusse:

Druckerzeichen, darauf ein Baum, an dem zwei Schilde hängen, von denen das eine den Buchstaben «M», das andere ein «S» trägt. Abg. Haebler, K., Spanische und portugiesische Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Strassburg 1898. fol. Tafel VI b; Haebler, Typogr. ibér. Tafel LII, Nr. 98.

L'Istoire de la Destruction de Troye la Grant mise par parsonnages par maistre Jacques Millet.

230. I. Paris, Jehan Bonhomme, 1484. fol.

Litt. Hain 11160; Claudin I, S. 182; Vergl. S. 123 f.

Ex. *Dresden.

1. 104 : 141. **Allegorie zum Prolog:** Auf der rechten Seite steht der Autor in der Tracht eines Mönches. Er empfängt von einer Hirtin eine Axt (und erhält von ihr den Auftrag nach den Wurzeln eines Baumes zu graben). Links ist der Autor schon an der Arbeit; er hat die Wurzeln eines Baumes (Stammbaum der französischen Könige) blossgelegt. Auf dem Baume hängt das Lilien-Wappen (Frankreichs); unten an seiner Wurzel kommt ein Wappenschild mit sitzenden Löwen (angebliches Wappen Troias) zum Vorschein (dadurch glaubt der Autor nachzuweisen, dass die französischen Könige von einem trojanischen Geschlechte abstammen). Im Hintergrunde sieht man eine Herde. Weiter landschaftlicher Fernblick. Abg. Claudin II, 332.

3 v. 99 : 143. **Beratung des Priamus:** In der Mitte thront, fast ganz frontal sitzend, ein König. Auf beiden Seiten stehen seine Berater in freier Gruppierung.

13. = 3 v.

14 v. 100 : 142. **Das Parisurteil:** Links befindet sich ein Jüngling (Paris) in langem Gewande; sein Pferd ist an einen Baum gebunden. Vor ihm steht Aphrodite mit dem Apfel, die ebenso wie die dahinter befindlichen beiden Göttinnen, in deren Gesicht sich die Entrüstung über das Urteil abzuspielen scheint, unbekleidet ist. Dazwischen thront «Zeus» in den Wolken. Links machen Hunde auf einen Hirsch Jagd.

20 v. 100 : 139. **Helena und Paris treffen sich im Tempel:** Auf der linken Seite eines rundbogig gewölbten Raumes kniet eine Frau (Helena) mit ihren Begleiterinnen vor einem Venusbilde. Von der anderen Seite tritt Paris mit seinen Genossen herein. Die Gruppe der Männer und der Frauen trennt ein grosser Pilaster.

23 v. 99 : 138. **Die Entführung:** Zwei Szenen durch einen Pfeiler getrennt. 1. (rechts) In einem kapellenartigen Raume mit spätgotischen Gewölben ist eine Schar von Kriegern eingebrochen; einige der Wächter der Helena sind schon niedergemacht, auf andere dringen sie mit ihren Waffen ein. 2. (links) Paris führt die prächtig gekleidete Helena an den Meeresstrand, wo sie schon das Schiff erwartet. Abg. Claudin II, S. 333 a.

26 v. 99 : 139. **Die Heimkehr des Paris:** In der Mitte steht Paris, der von seinem Pferde (ganz in der Verkürzung gesehen) gestiegen ist. Links sitzt Helena auf einem Pferde; ein Mann ist ihr gerade beim Heruntersteigen behilflich. Von der rechten Seite kommt «Priamus» mit seinem Gefolge. Abg. Claudin I, 184.

44. 98 : 139. **Beratung der Griechen:** Mehrere Könige und Krieger sitzen, ziemlich frei gruppiert in einem Raume, an dessen Wänden Bänke entlang laufen. In der Mitte steht, heftig nach rechts sich umwendend, ein König, der offenbar eine Rede hält.

48 v. 98 : 139. **Zweite Beratung:** Links sitzt ein König (Agamemnon) auf dem Throne; vor ihm steht eine grosse Anzahl von Männern, die ihm teils zugewendet sind, teils auch in gegenseitigem Gespräche begriffen sind. Ein im Vordergrunde in der Mitte stehender König, den man vom Rücken sieht, scheint der augenblickliche Sprecher zu sein.

51. **Beratung des Priamus** = 3 v.

53 v. 98 : 138. **Kassandra warnt Priamus:** Eine Frau kniet vor dem auf der rechten Seite sitzenden Könige. Hinter ihm steht die Königin, die ebenfalls auf ihn einredet. Links sieht man mehrere Männer in eifriger Unterhaltung.

55 v. = 48 v.

58 v. 98 : 137. **Das Opfer des Achilles:** In der Mitte des Bildes halten zwei Männer ein Opfertier vor einem Götzenaltare fest; zwei andere stehen auf beiden Seiten, durch Säulen von der Mittelgruppe getrennt (symmetrische Komposition).

66. 98 : 136. **Palamedes will abreisen:** Am Strande eines Meeres, auf dem zwei Schiffe schwimmen, erblickt man ein grosses Heer; die in der ersten Reihe stehenden Männer geben Posaunensignale. Im Vordergrunde sieht man zwei prächtige Reiter, den einen in Seiten-, den anderen in Rückansicht. Abg. Macfarlane, Antoine Vérard, Abb. IX; Claudin I, S. 421 b.

72. **Beratung der Griechen** = 48 v.

73 v. **Beratung der Trojaner** = 3 v.

81. 100 : 139. **Schlacht:** Hinten treffen zwei Ritterheere im Kampfe zusammen; die vordersten rennen mit ihren Lanzen gegeneinander. Im Vordergrunde entspinnt sich ein wilder Kampf zwischen Unberittenen, von denen nur die Halbbüsten in die Bildfläche einbezogen sind. Abg. Claudin I, S. 419.

90 v. 100 : 137. **Fuss- und Reiterkampf:** Im Hintergrunde kämpfen Reiter mit Schwertern; einer von ihnen sinkt getroffen nach hinten; andere Truppen rücken von rechts heran. Zahlreiche Verwundete liegen im Vordergrunde am Boden. Auf der rechten Seite wird ein Zweikampf zwischen einem unberittenen Könige und einem anderen Helden ausgefochten. Abg. Macfarlane, Antoine Vérard Abb. VIII; Claudin I, S. 420 a.

95. 100 : 138. **Unterhandlung im Zelte des Achilles:** In einem nach vornen geöffneten Zelte sitzen zwei Männer neben einander auf einer Bank; der rechts sitzende wendet sich zu einem dritten Manne, der ebenfalls auf der Bank sitzt. An den Seiten sieht man auf andere Zelte, vor denen grosse Truppenkörper versammelt sind. Abg. Claudin I, S. 421 a.

107 v. 98 : 138: Wilder Reiterkampf: Die von links andrängenden Reiter haben ihre Gegner umringt und in die Flucht geschlagen; sie verfolgen sie. Tote und Verwundete, wie auch abgeschlagene Köpfe, Arme, Waffen etc. liegen am Boden. Rechts bricht ein Ritter mit seinem Pferde zusammen. Im Hintergrunde sieht man noch eine grosse Zahl von Kämpfenden. Abg. Claudin I, S. 189.

109 v. 98 : 139. Beklagung Hektors: Viele Leidtragende umstehen den (sehr langen Leichnam) des Helden. Links sieht man «Andromache» mit dem Ausdrucke verzweifelten Schmerzes in die Arme ihrer Begleiterinnen sinken. «Priamus» thront rechts hinter dem Toten, die Arme über die Brust kreuzend. Abg. Claudin I, S. 188.

112. Beratung der Griechen = 48 v.

115 v. 99 : 137. Totenfeier: In der Apsis einer weiträumigen Kirche, die schon Renaissanceformen zeigt, steht ein offener Sarg vor einem Altare. Links davor knieen drei Frauen, voran eine Königin, auf der anderen Seite stehen singende Mönche vor einem Notenpulte. Im Vordergrunde erscheint von rechts ein fantastisch gekleideter Krieger mit einem Knechte.

123 v. 101 : 136. Beratung des Achilles: In der Mitte sitzt ein jugendlicher Fürst sich aufmerksam nach der linken Seite hinneigend, wo ein (vom Rücken gesehener) König ihm Vortrag hält, der dadurch, dass er ihm seine Gründe an den Fingern abzählt, seine Behauptungen zu bekräftigen sucht. Auf beiden Seiten steht noch eine grosse Anzahl von Männern. Im Vordergrunde liegt ein Hund.

130. 99 : 138. Kampf: Die auf der rechten Seite befindliche Partei wendet sich schon zur Flucht. Der einzige, der noch dem von links andrängenden Feinde zugewendet ist, ist ein Reiter, den eine Lanze getroffen hat; sein Gegner holt noch mit der rechten Hand aus. Im Vordergrunde findet ein Zweikampf zwischen zwei Kriegern statt. Auf der linken Seite findet man auf einer Standarte den Buchstaben G(recques), auf der rechten Seite b(arbares).

138. 98 : 138. Wilder Reiterkampf: Zahlreiche Reiter in allen möglichen Stellungen. Hinten eine grosse Zahl von Kämpfenden. Am Boden liegen Verwundete. Abg. Claudin I, S. 420 b.

146 v. 99 : 138. Kampf im Tempel: In einen Tempel dringen von links Krieger ein; einer der Verteidiger ist schon von einer Lanze getroffen zu Boden gesunken, ein anderer eilt ihm zu Hülfe. Hinten steht ein Götzenaltar, dessen Antipendium und Retabulum aus dem schwarzen Grunde herausgearbeitete, ornamentale Blumenmuster enthält.

157. 98 : 138. Heftiger Kampf: Den Mittelpunkt bilden zwei Reiter, von den der eine von einer Lanze getroffen, der andere mit seinem Pferde ganz im Vordergrunde zusammengebrochen ist. Hinten ziehen von beiden Seiten Truppen unter Voranritt von Trompetern heran. Abg. Claudin I, S. 187.

160 v. 98 : 137. Totenklage um Paris: Der Leichnam liegt ähnlich wie S. 109 v. Priamus steht hinter ihm, ganz verzweifelt die Hände ringend, während Helena (in reichem Gewande) sich über den Toten neigt. Viele Personen drängen sich an die Leiche heran. Abg. Claudin II, 333 b.

170 v. 99 : 139. Priamus und Penthesilea: Links steht der greise (von der Last der Jahre gebeugte) Trojanerkönig, der offenbar an die vor ihm knieende (durch ihre mächtigen Formen auffallende) Amazonenkönigin die Aufforderung richtet, sich wieder zu erheben. Auf ihrer Seite sieht man eine lange Reihe, bis tief in den Hintergrund aufgestellter, berittener Kriegerinnen, während das Gefolge des Priamus zu Fuss herbeikommt. Abg. Claudin I, S. 186.

175 v. 99 : 138. Tod der Penthesilea: Im Vordergrunde sieht man die Leiche der toten Königin. Von der linken Seite her sprengen Reiter über das Schlachtfeld hinweg. Abg. Claudin I, S. 186.

208 v. 98 : 138. Das hölzerne Pferd: Rechts steht das kolossale Pferd, aus dessen Körper an der einen, geöffneten Seite (zu klein gebildete) Krieger heraussteigen. Auf der linken Seite entspinnt sich ein heftiger Kampf, dem der König von einer Fensteröffnung der Stadtmauer aus zuschaut. Abg. Claudin I, S. 189 b.

213. 98 : 137. Opferung der Jungfrauen am Grabe des Achilles: In einem Sarge, der durch eine Aufschrift als der des Achilles bezeichnet ist, sieht man den (etwas zu kleinen) Leichnam liegen. Zu seinen Füssen kniet eine Jungfrau, die ein Krieger an den Haaren gefasst hat, um ihr mit dem Schwerte den Kopf abzuschlagen. Ringsum sind rohe Kriegsgesellen versammelt. Rechts steht noch eine Jungfrau, in wilder Verzweiflung die Hände ringend.

233. II. Paris, Jean Driart pour Vérard, 1498. fol.

Litt. Hain 11165; Brunet, Man. II, 957; Macfarlane, Antoine Vérard S. 25; Vergl. S. 124.

Ex. *London, *Paris.

1. Prolog = I 1.

4 v. 130 : 129. Buchüberreichung aus Pierre Crescens, Livre des ruraulx proufitz du labour des champs, Paris, Bonhomme, 1486 (Hain 5836). Abg. Claudin I, S. 191.

14. Beratung des Priamus = I 8 v.

15 v. Parisurteil = I 14 v.

21 Helena und Paris = I 20 v.

24. Entführung = I 23 v.

27. Heimkehr des Paris = 26 v.

48. Beratung = I 48 v.

50 v. = 4 v.

53. Warnung der Kassandra = I 58 v.

55. = 48.

58. Opfer des Achilles = I 58 v.

65. Abreise des Palamedes = I 66.

70 v. 98 : 139. Beratung in einem Zelte: Links sitzt ein König; rechts sieht man einen grossen Vorhang.

79. Kampf = I 81.

88. Reiterkampf = I 138.

92. Unterhandlung mit Achilles = I 95.

104. Reiterkampf = I 107 v.

106 v. Beklagung des Hektor = I 109 v.

112. Totenfeier = I 115 v.

120. Beratung = 123 v.

126 v. = 88.

134. Kampf = I 90 v.

142. Kampf im Tempel = I 146 v.

152 v. Reiterkampf = I 157.

156. Beklagung des Paris = I 160 v.

165 v. Priamus und Penthesilea = 170 v.

170 v. Tod der Penthesilea = 175 v.

202. Das hölzerne Pferd = I 208 v.

207 v. Hinrichtung der Jungfrauen = I 213.

234. III. Lyon, guilloe le roy, 1485. fol.

Litt. Hain 11162; Brunet II, 656; Vergl. S. 124 f.

Ex. *München (Schluss fehlt).

1 v. 166 : 134. Die Zerstörung Troias: Hinten sieht man eine brennende Stadt. Mitten durch die Szene fliesst ein Strom, aus dem man die Köpfe von Ertrinkenden hervorragen sieht. Im Vordergrunde findet ein wüstes Gemetzel statt. Die Erde ist von Leichen bedeckt. Einige Männer kämpfen noch; auch eine Königin zu Pferde (Penthesilea?) verteidigt noch ihre Bundesgenossen.

2. 95 : 130 ≍ I 1.

5. 93 : 130. (⌣) I 8 v. Neben Priamus stehen nur zwei Berater.

15 v. = 5.

17 v. 98 : 130. (⌣) I 14 v. Paris liegt auf seinen Ellbogen gestützt am Boden.

23 v. 92 : 130. (≍) I 20 v. Helena geht Paris entgegen.

26 v. 96 : 133. (⌣) I 23 v. Rechts der Kampf ist sehr verworren.

30. 96 : 134. ≍ I 26 v. Mehr Figuren.

49 v. 96 : 134. (≍) I 44. In einem Raume, der sich hinten in gotische Kielbogenfenstern öffnet. Vornen links liegt ein Hund auf der Erde.

53 v. 98 : 133. In der Mitte thront ein König auf einem runden Postamente. An den Seiten stehen seine Berater.

56 v. = 5.

59. 96 : 133. ≍ I 53 v.

61. = 53 v.

64 v. 95 : 132. (≍) I 58 v. Der eine Mann (rechts) holt mit dem Schlachtmesser zum Opfern aus.

72. 95 : 132. ≍ I 66.

78 v. = 53 v.

80 v. = 5.

88 v. 96 : 134. (≍) I 81. Reiter stürmen von beiden Seiten mit Lanzen gegeneinander. Links ist ein Mann vom Pferde gefallen; auf der rechten Seite wird ein anderer überritten (Der Fusskampf fehlt).

99. 96 : 132. (∽) I 90. Links ein wilder Reiterkampf, ein Pferd bäumt sich auf, rechts findet ein Zweikampf statt. Im Vordergrunde liegen Verwundete.

103. 95 : 133. ≍ I 95. Mehr Figuren.

116 v. 95 : 133. ≍ I 107 v.

118 v. 96 : 133. ≍ I 109 v.

121 v. = 53 v

125. 96 : 133. ≍ I 115 v. Weniger Figuren. Der Sarg steht quer über die Szene. Andromache sinkt in die Arme ihrer Begleiterinnen.

133 v. 96 : 133. (∽) I 123 v. Rechts (in schräger Richtung) sitzt ein jugendlicher Fürst. Vor ihm steht ein Berater. Ein anderer ist links im Gespräche begriffen.

140. 96 : 133. ≍ I 130.

149. 90 : 133. ∽ I 138.

158. 96 : 135. ≍ I 146 v. Weniger Figuren.

169. 95 : 134. (≍) I 157. Zwei Reiterabteilungen reiten gegen einander, schonungslos die am Boden liegenden Verwundeten überreitend. Die vordersten sind durch Lanzen getroffen.

172 v. = 118 v.

183. 95 : 135. ≍ I 170 v.

188 v. 95 : 133. ∽ I 175 v.

224. 97 : 135. ≍ I 208 v.

229 v. 98 : 134. (≍) I 213. Mehr Figuren (? fehlt im Münchener Ex.).

234. 174 : 167. Kampf um Troia: In der Mitte kämpfen unberittene Soldaten, einige liegen tot auf dem Boden. Auf beiden Seiten rücken Ritterheere heran. Hinten liegt eine Stadt auf einem Hügel. Vor dem einen Thore derselben sieht man, wie ein Krieger eine Frau ersticht (? fehlt im Münchener Ex.).

235. IV. Lyon, Mathias Huss, 1485. fol.

Litt. Hain 11161; Brunet, Man. II, 656; Vergl. S. 125 f.

Ex. *Paris.

1 v a. 177 : 137. Kampf um Troja: Wilder Kampf von acht Männern. Ein Toter liegt schon auf der Erde. Ein jugendlicher König bricht verwundet zusammen. Hinten sieht man (sehr roh gezeichnet) eine Stadt.

b. Zwei einfache Rankenleisten: In der Mitte der einen ist die Büste eines (römischen?) Kaisers in das Rankenwerk verwoben.

2. 99 : 145. ∽ III 2.

4. 96 : 158 ∽ III 5.

12 v. = 4.

14 v. = III 17 v.

20 v. 95 : 147. (≍) III 23 v. Nur vier Personen. Paris mit einem Diener steht auf der einen, Helena mit einer Begleiterin auf der anderen Seite des Altares.

23 v. 94 : 145. ∽ III 26 v. Rechts sieht man in einen Raum, in dem ein Mann einen anderen erschlagen hat; ein dritter eilt davon.

26 v. 96 : 145. ∽ III 30.

48 v. 95 : 145. (∽) III 49 v. Links sitzen zwei Männer auf einer an einem Bogenfenster befindlichen Bank. Auf der anderen, an der Rückwand entlang laufenden, Bank sitzen zwei andere (das Sitzen ist schlecht wiedergegeben). Ein Redner steht in der Mitte.

47. 94 : 144. (∽) III 53 v. Ein König bespricht sich mit vier Männern.

49 v. = 4.

52. 94 : 145. (≍) III 59. Vor dem in der Mitte befindlichen König ist Kassandra in die Kniee gefallen. Dahinter steht Paris, links eine Fürstin. Ausblick ins Freie.

54. = 47.

57. 99 : 134. ∽ III 64 v.

64. 96 : 132. ∽ III 72.

70. = 47.

72. = 4.

78. 95 : 145 ∽ III 88 v.

88. 96 : 145. ≍ III 116 v.

92. 96 : 147. ≍ III 103.

104. = 78.

108. = 47.

111 v. = III 125.

119. = 47.

133. = 88.

141. = III 158.

150 v. = III 188 v.

154. = III 118 v.

163 v. 98 : 132. ∽ III 183.

168. = 150 v.

199. 94 : 144. ∽ III 224.

203 v. 95 : 145. (∽) III 229 v. Freie Kopie.

208 a. = III 234.

b. = 1 v b.

236. V. Lyon, Mathias Huss, 1491. fol.

Litt. Hain 11164; Brunet II, 657; Vergl. S. 126.

Ex. *London, *Paris.

1. Initiale L.

1 v. = III 1 v.

2. = III 2.

4. = IV 4.

13 v. = 4.

15. = IV 14 v.

19. = III 23 v.

21 v. = III 26 v.

24. = III 30.

39. = III 49 v.

42. = III 53 v.

47. = IV 52.

48 v. = 42.

51. = III 64 v.

57. = III 72.

62. = 42.

63 v. = 4.

70. = III 116 v.

78. = 70.

81 v. = III 103.

92. = 70.

93 v. = IV 154.

96 = 42.

96 v. = III 125.

105 v. = III 133 v.

111. = III 140.

117. = III 99.

124. = IV 141.

133. = III 149.

136. = 93 v.

144 v. = IV 163 v.

148 v. = III 188 v.

175. = III 224.

179 v. = III 229 v.

183 v. = IV 208 a.

237. VI. Lyon, Mathias Huss, 1500. fol.

Litt. Hain 11166; Brunet II, 657; Vergl. S. 126.

Ex. London, *Paris.

1. 194 : 135. Ein stattlicher Ritter, einen Hahnenfederbusch auf dem Helme, steht mit gespreizten Beinen da, auf seinen Schild sich lehnend. In der Linken hat er eine Streit-

axt. (Aus dem bei Guillaume Le Roy in Lyon s. a. erschienenen «Roman du chevalier Bertrand de Guesclin»).

2. = V 2.
4. = III 5.
13v. = 4.
15. = V 15.
19. = V 19.
21v. = V 21v.
24. = V 24.
39. = V 39.
42. = V 42.
47. = V 47.
48v. = V 48v.
51. = V 51.
62. = V 62.
63v. = V 63v.
70. = V 70.
78. = V 78.
81v. = V 81v.
92. = V 92.
93v. = V 93v.
98v. = V 98v.
105v. = V 105v.
111. = V 111.
117. = V 117.
124. = V 124.
133. = V 133.
144v. = V 144v.
148v. = V 148v. Neues Kampfbild.
175. = V 175.
179v. = V 179v.
183v. Druckerzeichen des Huss.
184v. = 1.

Les Commentaires de Jules César (trad. Robert Gaguin).

238. I. Paris (Pierre Levet), 1485. fol.

Litt. Hain 4222; Monceaux, Les Le Rouge de Chablis I, S. 195; Claudin I, S. 417f.; Vergl. S. 126.

Ex. Paris-St. Geneviève, *Paris-Mazarine.

Anm. Die meisten Formschnitte stammen aus Millet, L'Istoire de la Destruction de Troye, Paris 1484 (Hain 11160).

1. Kalligraphische Initiale L.
2. 140 : 120. Buchüberreichung: In der Mitte sitzt ein König vor einer reichornamentierten Thronwand, nach rechts gewendet; er empfängt von einem vor ihm knieenden Ordensgeistlichen (Gaguin?) das Buch. Auf beiden Seiten stehen seine Begleiter. Eingerahmt durch zwei Säulen, die mit stilisierten Lilien verziert sind. Sie werden oben durch in einen Schlussstein sich vereinigende Schwebebögen verbunden. Abg. Claudin I, S. 418.
3v. = Millet, Paris 1484 S. 81.
19v. = Millet I 66.
28. = Millet I 138.
36. = Millet I 96.
46. = Millet I 90v.
61. = 46.
74. = 36.
98. = 19v.

239. II. Paris, Vérard, s. a. (nach 1488) fol.

Litt. Dibdin, Bibl. Spenc. Suppl. II, S. 94, Nr. 1072; Hain 4224; Brunet, Man. I, 1458; Macfarlane, Antoine Vérard S. 68, Nr. 135; Claudin I, S. 423; Vergl. S. 126.

Ex. Manchester, *Paris.

1. Initiale L.
3. = I 2.
19v. = I 19v.
28. = I 46.
36. = I 36.
46. = 28.
62. = 28.
74. = 36.
98. = 19v.

240. III. Paris, (Le Caron pour) Vérard, s. a. (1488?) fol.

Litt. Hain-Copinger 4223; Brunet I, 1458; Macfarlane, Antoine Vérard S. 55, Nr. 107; Claudin I, S. 423; Vergl. S. 126 f.

Ex. *London.

2. 173 : 142. Dedicationsdarstellung = Cent Nouvelles, Paris 1486 (Claudin I, 428): In der Mitte sitzt ein jugendlicher König, der einen reichen Hermelinkragen trägt; er erhält von dem auf der rechten Seite knieenden Autor das Buch. In dem sich weit nach hinten erstreckenden Raume sieht man mehrere Trabanten. Besonders schön ist der links im Vordergrunde stehende Mann mit dem ausdrucksvoll trotzigen Gesichte, der einen Federhut aufhat. — Eingerahmt durch zwei reichornamentierte Säulen, die durch einen spätgotischen Breitbogen verbunden sind. Abg. Humphreys, H. N. Masterpieces of the Early Printers and Engravers. London 1870. fol. Pl. 66. Monceaux, Les Le Rouges de Chablis I, S. 196; Macfarlane, Antoine Vérard, vor dem Titel; Claudin II, 422.
2v. = I 3v.
18v. = I 19v.
27. = I 46.
45. = 2v.
61. = 27.
97v. = 27.
110v. Druckerzeichen Vérards. Abg. Macfarlane Abb. LXXVII.

---

245. Le Fèvre, Raoul, **Recueil des histoires troiennes.** Paris, Vérard, s. a. (ca. 1489). fol.

Litt. Hain 7043; Brunet III, 926; Macfarlane, Antoine Vérard S. 63, Nr. 123; Vergl. S. 127 f.

Ex. Chantilly, *London, *Paris.

Anm. Die Formschnitte wiederholen sich (in folgendem nicht verzeichnet).

2v. 100 : 89. Zwei Reiter aus dem Chevalier délibré, Paris 1488 (Hain 4952): Der eine Reiter befindet sich links vornen in ruhiger Haltung, der andere sprengt im vollen Galopp heran. In einer Landschaft. Abg. Macfarlane Abb. XVII; Claudin II, 222c.
4. 85 : 69. Ein König schläft vor einem unbekleideten Götterbilde.
5. 87 : 71. Vermählung des Saturnus und der Cybele: Ein Priester traut ein Brautpaar (traditionelles Sposalizio-Schema).
7v. 88 : 72. Männer stehen zwei Frauen gegenüber.
11v. 88 : 78. Lichaon brät seinen Gast: Ein Mann hält mit einer Feuerzange einen anderen nackten in einen Scheiterhaufen, in dem noch mehrere Menschen gebraten werden; hinten kommt ein Mann aus einem Grabe heraus (Formstock wohl ursprünglich für ein «jüngstes Gericht» bestimmt).
15. 88 : 78. Diana: Eine Frau in Modekostüm säugt zwei Kinder. Auf beiden Seiten steht ein grossblätteriger Baum.
28. Hochzeit des Juppiter und Juno: Zwischen dem Brautpaar steht ein Bischof. Auf den Seiten Brautführer und Brautführerinnen.
25. Saturn verstümmelt den Gesandten des Juppiter: Der links sitzende Mann hat einen der zwei Gesandten am Bart gepackt; in der rechten Hand hält er ein Messer.
26v. 69 : 86. Zwei Männer stehen auf einem kleinen Turm.
28. Versammlung der Göttinnen: Um eine thronende Frau (Juno) sind mehrere andere geschart.
29v. Vor einem thronenden König befindet sich eine Königin in bittender Stellung.
34. Krieg des Tantalus gegen Troya: Ein Krieger



tötet einen König. Von den Zinnen der Stadtmauer sehen Frauen zu.

35. Ein Mann erschlägt einen anderen mit einem Tierschädel. Andere Tote liegen auf dem Boden. Landschaftsausblick.

36v. Eine Seeschlacht: Von zwei Schiffen aus kämpfen Krieger gegeneinander; einer fällt von einem Schwert durchbohrt ins Wasser, ein anderer ist am Ertrinken.

37. Saturnus flieht auf das Meer (Bibelillustration): Man sieht, wie ein in einer Arche stehender Mann (ursprünglich Noah) von einem Vogel einen (Oel-)Zweig empfängt.

38. Eine Frau kniet vor einem Krieger.

49. Perseus und die Meduse: Ein Mann trägt auf einer Stange das Haupt eines Menschen; musizierende Jungfrauen empfangen ihn.

56. Ein Elephant trägt einen mit Kriegern gefüllten Turm. Im Vordergrunde liegt der Leichnam eines grossen Mannes.

57. Hercules und die Hydra: Ein Mann kämpft mit einem Drachen, nach dem er Steine wirft. Hinter ihm steht sein Begleiter. Ein Götzenbild befindet sich auf einer Brüstung.

61v. Das Leben der jungen Spartaner (die Lykurgs Gesetze befolgen): Im Vordergrunde geisseln sich zwei Jünglinge, einer zu Fuss und einer auf seinem Pferde; hinten schläft ein dritter im Freien.

97. 92 : 76. Ein Hirte findet zwei ausgesetzte Kinder.

138. Kampfbild: Ein Krieger ist niedergestürzt und sucht sich durch seinen Schild zu decken.

154v. 89 : 82. Bestattung Hektors: Ein Leichnam liegt in einem Grabe; ein Totengräber ist mit dem Zuschaufeln desselben beschäftigt. In einer hübschen Landschaft.

173. Verlegermarke Vérard's Abg. Macfarlane Abb. LXXVII.

---

249. Orose. Paris, pour Vérard, 1491. fol.

Litt. Hain-Copinger 12105; Brunet IV, 237; Potthast II, S. 883; Monceaux, Les Le Rouge de Chablis I, S. 247; Macfarlane, Antoine Vérard S. 7, Nr. 16; Vergl. S. 119 f. und 128.

Ex. Berlin, *London (unkompl.), *Paris, Paris-St. Geneviève.

Anm. Viele Formschnitte aus der Mer des hystoires, Paris 1488 (Copinger 3991) und dem Le Fèvre, Recueil des histoires troiennes. Paris s. a. (Hain 7043). Randleisten vergl. S. 119 f. Viele Wiederholungen.

S. I. Initiale T = Mer des hystoires S. I.

S. IIa. Buchüberreichung = Caesar III 2.

b. c. } 214 : 19. Leisten mit Propheten, die auf Postamenten stehen.

d. 38 : 142. Leiste mit zwei Engeln, die ein Wappen halten.

1a. Initiale P = Mer des hystoires S. IIa.

b. Kleine Leistchen.

1va. Initiale S = Mer des hystoires 112ve.

b. Kleine Leistchen.

3a. Initiale I = Mer des hystoires 1e.

b. Leiste mit einer aus einem Kelche herauswachsenden Frau.

c. Kleine Leisten, ähnlich Mer des hystoires B 70va, aneinandergereiht.

d. Leiste mit wappenhaltenden Engeln (~ S. IId) und einen Vogel auf jeder Seite. Vergl. Abb. XI, S. 119.

3va. 115 : 78. Erschaffung der Eva = Heures de Poitiers (Brunet 119) S. 15, ~ Mer des hystoires 20a (Pariser Ex.). Abg. Monceaux I, S. 212.

b. Leiste aus der Mer des hystoires.

4. Initiale A = Mer des hystoires 17.

6a. Stammbaum = Mer des hystoires 16v.

b. Kleine Leistchen.

8a. Gelehrter = Mer des hystoires 42a.

b. Leiste aus Mer des hystoires.

9va. Stammbaum = Mer des hystoires 34e.

b. Kleine Leisten.

12. = Mer des hystoires 173a.

12v. Städtebau = Mer des hystoires 24a.

22. Gelehrter = Mer des hystoires 255v.

22v/23. Weltkarte = Mer des hystoires 70v/71.

23v. = Mer des hystoires 61va.

24. 88 : 82. Neue Kampfdarstellung im Stile der Le Fèvre-Formschnitte.

25. Opfer Isaaks = Mer des hystoires 111v.

27. = Mer des hystoires 46a.

27v. = Mer des hystoires 141a.

28v. Kampf = Le Fèvre 36v.

29. Reiterkampf = Mer des hystoires 176vc.

38va. = Mer des hystoires 62a.

b. = Mer des hystoires 127a.

39. = Mer des hystoires 128vb.

46. = Mer des hystoires 175b.

55. 88 : 77. Pharao und Joseph: Links thront ein König; ein Bote mit einem Briefe kniet vor ihm nieder. An der Thür rechts, durch die man ins Freie sieht, stehen andere Boten. Stil der Le Fèvre-Formschnitte.

63. = Mer des hystoires B 122a.

66. Initiale N. Vergl. Abb. S. 212.

76. 88 : 79. Reiterschlacht. Im Stile der Le Fèvre-Formschnitte.

77. = Mer des hystoires 47va.

87v. 89 : 80. Adrasus: Links steht ein König in burgundischer Tracht mit reichornamentiertem, ganz steifem Gewande. Von rechts nahen ihm entblössten Hauptes einige Männer mit grossen Zweigen in den Händen. Stil von 55.

90v. 86 : 80. Kampf von Rittern mit Fusstruppen. Stil von 55.

91. 88 : 79. Ein Mann steht auf einem Streitwagen in Kampfesstellung. Stil von 55.

98. 94 : 95. Bau einer Stadt; im Hintergrunde sieht man eine Kathedrale. Stil der Mer des hystoires-Formschnitte.

101va. Stammbäume mit Medaillons aus der Mer des hystoires.

b. Leiste ähnlich 3b.

c. Leiste aus der Mer des hystoires.

d. Leiste ähnlich 3d.

107. = Le Fèvre 138.

110a. = 28v.

130. 91 : 79. Dido: Eine modisch gekleidete Frau stürzt sich in ein Schwert. Stil von 55.

133. Medaillons aus der Mer des hystoires.

138a. 86 : 79. Brand einer Stadt mit einem grossen Turm. Abg. Macfarlane Abb. XXI.

142v. 91 : 77. Zwei Schwäne schwimmen in einem Teiche, ein dritter ist von einem Adler am Halse gepackt worden und wird in die Lüfte davongetragen. Stil von 55.

144. 87 : 77. Ein Mann packt einen anderen von hinten, um ihm den Hals abzuschneiden. Abg. Macfarlane, Abb. XIX.

144va. = Le Fèvre 11v.

b. 87 : 78. In einem Zimmer sitzt eine Königin mit ihrem Kinde. Stil von 55.

146a. Romulus und Remus = Le Fèvre 97.

b. Einscharrung einer Frau = Le Fèvre 154v.

146v. = Le Fèvre 15.

168. 87 : 78. Hinrichtungsszene: Ein Mann kniet rechts mit gebundenen Händen. Dahinter steht der Scharfrichter. Landschaftsausblick. Stil von 55.

---

250. Josephus, de la bataille judaïque. Paris, Vérard, 1492. fol.

Litt. Hain 9459; Brunet, Man. II, 183; Brunet, La France litt. S. 101; Monceaux, Les Le Rouge de Chablis I, S. 269; Macfarlane, Antoine Vérard S. 11 Nr. 21; Vergl. S. 128 f.

Ex. *London, *Paris (ausserdem noch Ex. sur vélin).

Anm. Viele Wiederholungen. In folgendem nur Be-

schreibung der wichtigsten Formschnitte als Ergänzung zu Monceaux (a. a. O.) I, S. 269. Leisten wie im Orosius.

2. 244 : 181. Im Vordergrunde Empfang König Charles VIII.: Der reitende König wird am Thore seines Schlosses von der Königin und ihren Hofdamen empfangen. Rechts folgen ihm seine Trabanten. Dahinter sieht man wieder den König, diesmal wie ihm vor seinem Kriegszelte der knieende Uebersetzer des Buches sein Werk überreicht. Hinter diesem steht «Josephus» mit langem Bart; er weist mit der Hand nach rechts, wo Szenen, die sich bei der Zerstörung Jerusalems abgespielt haben, zur Darstellung gebracht sind. Abg. Claudin II, 455.

8 v. 240 : 183. Eroberung Jerusalems: Man sieht (von einem ziemlich hohen Standpunkte aus) in das Innere einer Stadt, die zum Schauplatze wilder Kämpfe geworden ist. Ausser den Kämpfern sind darin auf der rechten Seite noch einige Krieger (von unverhältnismässiger Grösse) in eifriger Unterhaltung begriffen. Ringsum Gebäude in französischem Palaststil. Abg. Macfarlane Abb. XXIII (verkleinert).

9. 160 : 133. Ein Mönch (der Autor) sitzt rechts auf einem grossen gotischen Gestühle vor seinem Lesepulte; er überreicht dem in sein Zimmer eintretenden Fürsten das eben vollendete Buch. Hinter dem Fürsten kommen einige Männer in eifrigem Gespräche. — Kommt auch in der im selben Jahre, 8 Tage später erschienenen, «L'art de bien vivre» vor. Abg. Macfarlane Abb. XXIV; Monceaux I (vor dem Titel); Claudin II, S. 427.

11 v. Kampf = Orose 90 v.
12. Kampf = Orose 76.
16. Kampf = Orose 24.
17. = Le Fèvre 138.
19. = Le Fèvre 154 v.
23. = Le Fèvre 28.
26. Abg. Macfarlane Abb. XXII.

27 v. 87 : 77. Ein Krieger ersticht einen Tiermenschen der einen Schwanz hat. Stil der Le Fèvre-Formschnitte.

33. = Le Fèvre 38 v.
37. = Orose 168.
39. = Le Fèvre 49.
40. = Le Fèvre 25.
46. = Le Fèvre 29 v.

52 v. 88 : 78. Ein Kind hängt an einem Galgen mitten in einer stimmungsvollen Landschaft. Stil von 27 v.

57 v. Buchüberreichung = Caesar III 2.
69 v. = Le Fèvre 26 v.
73. Abg. Macfarlane Abb. XX.
83. Brand einer Stadt = Orose 138 a.
99. = Le Fèvre 61 v.

105 v. 179 : 143. Richterszene: Vor einem thronenden Könige kniet ein Angeklagter. Den Thron umgiebt der Hofstaat des Fürsten. Eingerahmt durch zwei reichornamentierte Säulen, die oben unsymmetrisch stilisiertes Laubwerk verbindet. Abg. Claudin II. 456.

119. = Orose 144.
120. = Le Fèvre 36 v.
134. = 8 v.

141. 102 : 88. Vornen links steht ein dürftig gekleideter Mann mit einer Keule; ein Reiter sprengt hinten in das Feld. Stil von Le Fèvre 2 v. Abg. Monceaux I, S. 164.

142. = Le Fèvre 2 v.
156 v. = 8 v.
168. = Orose 142 v.
170. = Le Fèvre 37.
173. = Le Fèvre 4.
176. = 105 v.
176 v. = Orose 144 v b.
213. = 8 v.
225. = Orose 130.

etc. Die übrigen im Stile von 27 v.

---

253. Le liure de Jehan bocasse de la louenge et vertu des nobles / et cleres dames. Paris, Vérard, 1493, fol.

Litt. Hain-Copinger 3337; Brunet, La France litt. S. 24. Macfarlane, Antoine Vérard S. 12, Nr. 25; Vergl. S. 129.

Ex. Colmar, *London, Paris-St. Geneviève.

Anm. Viele Wiederholungen.

1. = Le Fèvre 28.

3 v. = L'art de bien mourir 1492 (Hain 1840), S. 1. 140 : 85. Unten sitzt ein schreibender Gelehrter in einer Zelle, oben auf jeder Seite ein Prophet. Abg. Claudin II, 442.

10 v. = Bonnor, l'arbre des batailles, Vérard, 1493. S. 59. Vergl. Abb. S. 129.

13. 86 : 78. Eine Königin stürzt sich in einen Scheiterhaufen (steife Bewegung). Hinten Landschaft. Stil der Le Fèvre-Formschnitte.

15. = Josephus 141.
17. = Orose 144 v b.
24. = Le Fèvre 15.
38 v. = Le Fèvre 154 v.
46 v. = Le Fèvre 97.

---

254. Bonnor, Honoré, de, larbre des batailles. Paris, (Jean Lambert pour) Vérard, 1493. fol.

Litt. Hain 3640; Brunet Man. I. 379; Monceaux, Les Le Rouge de Chablis II, S. 67; Macfarlane, Antoine Vérard S. 14, Nr. 29; Claudin II, S. 222; Vergl. S. 129 f.

Ex. Aix, Blois, *London, Paris, *Paris-Mazarine.

Anm. Formschnitte meist aus dem Chevalier délibré des Olivier de La Marche, Paris 1488 (Hain 4952); die Inschriften sind häufig stehen geblieben. Zahlreiche Wiederholungen. In folgendem nur Ergänzungen zu Monceaux (a. a. O.) II, S. 67.

1. Dedikationsblatt = Caesar III 1.
7. = Bocasse, Paris 1493 (Hain 3337) S. 3 v.

8 v. Dem schlafenden Jakob erscheint im Traume die Himmelsleiter.

15. In der Mitte sieht man das Sonnengesicht. Unter ihr stehen zwei Männer, die ein Netz halten.

21 v. Ein Haus mit drei Erkertürmen.

24. Ein Mann sitzt rechts auf einem hohen gotischen Stuhle, links steht ein anderer vor einem Zelte. Unterschrift: lechevalier delibere.

24 v. Ein Bauer und ein Ritter. Stil von 24.

26 v. Ein Mann sitzt links auf einem Sessel ein anderer steht vor ihm. Hinten ein Bett. Stil von 24.

28. Ein Jüngling und ein älterer Mann stehen vor einer Festungsmauer. Inschrift: lechevalier delibe.

29. = Josephus 141.

36 v. Ein Mann steht neben einer Frau (ganz in Vorderansicht); dahinter sieht man ein Haus. Stil von 24.

42. In einem gewölbten Raume empfängt ein Jüngling von einem älteren Mann ein Gewand. Inschrift: le cheu alier delibere: lermite. Abg. Claudin, II, S. 222 a.

49. In einem Säulenhofe steht ein Greis, der ein kleines Haus-Altärchen in der Hand hat, davor ein schöner Jüngling. Inschrift: lermite-Lauteur. Abg. Claudin II, S. 222 b.

59. Rechts steht eine Frau, die mit einem älteren Manne spricht, der sich auf einen Krückstock stützt. Auf der rechten Seite steht ein Haus. Links hinten hat man einen Ausblick auf einen Friedhof. Oben Inschrift: fresche memoire, unten Le cheualier delibere. Abg. Claudin II, S. 223 a; Vergl. Abb. XIII, S. 129.

74 v. In einem Garten treffen sich ein Jüngling und eine Jungfrau. Hinten Ausblick auf Häuser.

108 v. = Le Fèvre 154 v.

104 v. 88 : 78. Ein Ritter macht mit seinem Schwert auf einen Hirsch Jagd, der ihm entgegentritt. Hinten Ausblick auf eine Stadt.

109. = Le Fèvre 97.

109 v. = Josephus 9 v.

112. = Le Fèvre 2 v.

113. = Josephus 97.

114 v. = Le Fèvre 11 v.

116 v. = 103 v.

121 v. = 36 v.

123. = Josephus 176 v.

150. Druckerzeichen Vérards. Abg. Macfarlane Abb. LXXVII.

257. Les grans Croniques de France, Paris, Jehan Maurand pour Antoine Vérard, 1493. fol.

Litt. Hain-Copinger 5008; Brunet, La France litt. S. 46; Monceaux, Les Le Rouge de Chablis I, S. 279: Potthast S. 316; Macfarlane, Antoine Vérard, S. 14, Nr. 630; Claudin II, S. 461; Vergl. S. 130.

Ex. Chantilly, London (Pergamentdruck), Lyon, *Paris, Paris-St. Geneviève, Paris-Mazarine.

Anm. Ich gebe nur Ergänzungen zu Monceaux I, 279 f. in der Aufzählung der Formstöcke. Zahlreiche Wiederholungen*. Randleisten meist aus dem Orose.

S. I. Initiale L mit Masken; abg. Claudin II 462.

S. II. (Londoner Ex.) Buchüberreichung = Caesar III 2. (Pariser Ex.) = Josephus 2.

A (Erster Band) 1.

(Londoner Ex.) Ein König reitet neben der Königin mit grossem Gefolge einher. Von den Mauern einer Stadt schauen Frauen zu. Einrahmung durch Säulen und spätgotischen Breitbogenabschluss.

(Pariser Ex.) = Josephus 105 v.

1 v. = Le Fèvre 36 v,

2. = Orose 76.

2 v. = Orose 91.

3. = Orose 144.

3 v. = Le Fèvre 11 v.

4. = Bonnor 104 v.

8. = Orose 142 v.

9 v. = Le Fèvre 28.

9. (bis) = Le Fèvre 15.

9 v. (bis) = Orose 144 v b.

12. = Le Fèvre 154 v.

15 v. = Le Fèvre 138.

16 v a. = S. II.

b. c. } Neue schmale Ornamentleisten.

17 v a. 86 : 78. Tod der Clodamiris = Bocasse. Paris 1493 (Hain 3337) 13.

19. = Le Fèvre 97.

36. 87 : 78. Kampf zwischen Fusssoldaten. Werkstattstil des Meisters der Le Fèvre Formschnitte.

36 v. 87 : 78. Stadtbelagerung: Soldaten suchen auf zwei Leitern die Mauern einer Stadt zu erklimmen. Auf dem Boden liegen Tote. Stil von 36.

38. 86 : 87. ∽ 1 v. Schiffskampf. Stil von 36.

49 v. 89 : 79. König Chilperich nimmt von seiner Familie Abschied: Im Vordergrunde steht der jugendliche König mit seinem (viel zu kleinen) Pferde, er reicht der im Kreise ihrer Begleiterinnen stehenden Königin (zum Abschied) die Hand. Rechts hinten sieht man (vom Rücken) die abziehenden Krieger. Stil von 36.

55. = Orose 144 v b.

56. 88 : 78. Ein König thront; auf beiden Seiten stehen seine Berater. Stil von 36.

56 v. 88 : 78. Ein in einen langen Mantel gekleideter König steht, nach links gewandt, zwischen zwei Reihen von Bewaffneten. Stil von 36.

60 a. = Josephus 8 v.

b. Leisten aus dem Orose.

66. 82 : 76. Chilperich: Ein König schlägt eine Anzahl Reiter in die Flucht. Stil von 36.

67. 84 : 77. Mehrere (ziemlich gleichartig gezeichnete) Krieger haben sich zusammengerottet. Auf der linken Seite sieht man Gebäude. Stil von 36.

69. 85 : 77. Kampfszene: Ein Mann fällt gnadeflehend vor einem anderen in die Knie. Stil von 36.

74 (verdruckt «79»). 82 : 77. Traum des Kaisers Mauritius: Zwei Männer knieen vor einem Kaiser; im Hintergrunde sieht man denselben Kaiser wieder. Stil von 36.

74 v. 84 : 76. Ein junger König wird durch einen Bischof gekrönt. Stil von 36.

75. 230 : 166. Krönung des Königs von Frankreich: Auf der rechten Seite sitzt der König vor einem Altare. In zwei Reihen stehen die Würdenträger vor ihm, (dem Beschauer) zunächst die weltlichen, von denen einer die Krone trägt, dahinter die Geistlichen; ein Bischof bringt das Salbgefäss. Im Hintergrund kniet der König fast ganz entkleidet vor einem Altare. Ein Bischof ist im Begriffe ihn zu salben, während ein zweiter aus einem Messbuche vorliest. Eingerahmt durch ornamentierte Säulen und einen gotischen Abschlussbogen. Stil von 36. Abg. Claudin II, 453.

77. = Orose 24.

78. 83 : 77. Ein König verfolgt einen anderen berittenen König. Stil von 36.

79 v. 86 : 83. Eine Beerdigungsprozession: Ein Sarg wird von Nonnen getragen, die man vom Rücken sieht.

85. 87 : 77. Eine Prozession. Hinter den Geistlichen geht ein König mit seinem Gefolge.

87 v. 82 : 77. Ein König in seinem Feldlager (vollkommen verschnittene Platte).

88. 83 : 83. Dagobert: In einer Halle knieen zwei Männer vor einem König.

88 v. 86 : 78. Der Tod Dagoberts: Der König liegt in einem Bette; ein Mann fühlt ihm den Puls. Ein anderer Arzt betrachtet im Hintergrunde das Harnglas. Vor dem Bette hockt (ganz in Vorderansicht) eine durch die Trauer gebeugte Gestalt. Rechts faltet ein Jüngling die Hände.

89 v. 84 : 79. Im Vordergrunde schneidet eine Frau einem Manne den Kopf ab; von beiden Seiten dringen Mordgesellen ein. Hinten nahen Bittende einem König.

94. 232 : 117. Charles Martel: Links befindet sich ein schöner Fürst zu Pferde mit seinem Gefolge; ihm nahen von rechts Bittflehende. In der Ferne sieht man rechts eine Stadt, links eine Windmühle auf einem Berge. Umrahmung: 2 Säulen und Breitbogen Stil von 36. Abg. Claudin II, 454; Vergl. Abb. XIV, S. 131.

102. 86 : 82. Pipin: Krönung eines jungen Königs durch einen Bischof.

105 v. = Josephus 27 v.

108 v. 87 : 77. Der König schwört auf das Evangelium In der Mitte steht ein Geistlicher mit einem Buche, rechts von ihm ein anderer, links der König. Auf der rechten Seite sieht man einen Baum mit einem Wappenschild (in das z. B. bei der Wiederholung B. 46 v ein Wappen eingefügt ist).

132. 77 : 86. Ein Bote überreicht knieend einem Könige einen Brief. Im Hintergrunde ist derselbe Vorgang wiederholt.

147 v. = Orose 168.

149 v. 89 : 77. Demolierung einer Festung; links steht befehlend ein König mit einem Scepter.

253 = Orose 76.

273. Druckerzeichen. Abg. Macfarlame LXXXVII.

B (Zweiter Band). 26. 86 : 78. Philippe, Duc de Savoye: In der Mitte ist ein Mann im Begriffe zwei Säulen, die die Decke eines Saales tragen, zu zerbrechen. Auf beiden Seiten Männer in heftiger Bewegung. (Ursprünglich für Simson bringt das Haus zum Einsturz?) Stil von A 36.

* Die Titelblätter der verschiedenen Exemplare weichen von einander ab.



48 v. = Orose 130.

53 v. 87 : 78. Die hl. Elisabeth: Auf der linken Seite liegen zwei Kranke in einem Bette. Eine Nonne reicht ihnen in einer Schüssel Speise. Rechts steht ein Kind. Stil von A 36.

56. 88 : 78. Die heiligen Reliquien werden nach Frankreich gebracht: Im Vordergrunde stehen zwei Könige, die ihre Kronen abnehmen; hinten naht eine Prozession mit dem hl. Kreuze.

59 v. 86 : 78. Hinrichtung: Ein Mann wird von einem Scharfrichter an einem Galgen befestigt; sie stehen noch beide auf der Leiter. Auf beiden Seiten stehen Zuschauer, darunter links eine Frau, rechts ein Berittener.

69 v. 86 : 79. Man sieht einen Theil eines Schiffes, das mit Kriegern angefüllt ist, dem Lande sich nähern. Rechts beschiessen Bogenschützen eine kleine Burg. Stil von A. 36.

127 v. = Orose 138 a.

142 v. 90 : 72. Hinrichtung eines Mailänder Rädelsführers: Ein Mann hängt an einem Baume; Ritter kommen mit langen Lanzen herbei.

156 a. Fünf Männer hängen an einem Galgen (mit allen naturalistischen Details wiedergegeben).

b = Josephus 52 v.

C. (Dritter Band.) 1 v. 86 : 72. Jean de Monfort ermordet Charles de Blois: Ein Mann fasst einen anderen (offenbar in heuchlerischer Absicht) mit der Rechten am Kinn, während er ihm mit der Linken einen Dolch in den Nacken stösst. Stil der Le Fèvre-Formschnitte.

2. = Le Fèvre 154 v.

23 v. 83 : 72. Ein Gesandter will sich vor dem auf der rechten Seite thronenden Herrscher auf die Knie werfen, im Hintergrunde bringen andere Gesandte in Krügen Geschenke herbei. Stil von C 1v.

26 v. 87 : 72. Kampfszene: Ein Krieger mit einem kleinen Schild in der Rechten eilt über einen Haufen von Toten und Verwundeten hinweg. Stil von C 1 v.

27. 86 : 72. Hinrichtungsszene: In einem geschlossenen Hof, dessen Vorderseite auch durch eine Mauer abgesperrt ist, hat ein König einen Jüngling, der zum Gebet die Hände gefaltet hat, bei den Haaren gepackt, um ihm den Kopf abzuschlagen.

28 v. = Josephus 24. (Vergl. Monceaux I, S. 171.)

37. 85 : 71. Eine Königin steht an der Leiche eines toten Königs. Stil von A 36.

45 v. 86 : 72. (~ C 26 v). Ein König schreitet sein Schwert schwingend über einen Leichenhaufen hinweg. Auf seinem Schilde sieht man eine Harfe als Wappen. (Wahrscheinlich ursprünglich zur Illustration von «David und Goliath» bestimmt).

48 v. 86 : 72. Ein Bischof, der am Eingange eines Burgthores steht, überreicht einem herzukommenden Krieger einen Reichsapfel und den Kelch. Stil von C 1v.

56. = Josephus 65 (Vergl. Monceaux I, S. 273).

78. = Josephus 114 v (Vergl. Monceaux I, S. 273).

126. = Josephus 73 v (Vergl. Monceaux I. S. 273).

---

258. Compendium Roberti Gaguini super Francorum gestis. Paris, Thielmannus keruer, 1500. fol.

Litt. Hain 7413; Potthast S. 485; Claudin II, S. 283 Vergl. S. 130.

Ex. * London, * München.

Titelblatt: Unten auf einem Schriftband: **Ro. Gaguinus,** darüber ein Kreuz und eine Tafel, die von zwei geflügelten Hirschen getragen wird, darauf: **Hec sunt francorū celebranda insignia regum / Que demissa polo sustinet alma fides,** darauf eine gotisch ornamentierte Säule mit den Inschriften **Fides** und **Justicia,** darüber ein heiliger Georg; bekrönt ist die Säule durch das französische Wappen. Links von der Säule steht der heilige Dionysius sein abgeschlagenes Haupt tragend, mit den Wundmalen an den Händen, rechts der heilige Remigius in reichem Bischofsornate, den Kreuzstab in der Rechten, in der linken Hand das Salbgefäss haltend. Auf jeder Seite hängen Wappen von sechs Provinzen. Stil der Le Fèvre-Formschnitte. Abg. Claudin II, S. 283.

Am Ende:

Druckerzeichen des Thielmann Kerver mit zwei Einhörnern, die sich an ein an einem Baume hängendes Wappenschild lehnen. Abg. Claudin II, S. 284.

Jehan boccace .... des cas des nobles hommes et femmes malheureux (trad. Laurent de Premierfait) Paris, pour Vérard, 1494. fol.

Litt. Hain-Copinger 3344.

Ex. *Paris (sur vélin).

Anm. Im Texte nicht erwähnt. Stil wie bei den Formschnitten der «Grands Croniques de France», Paris 1493». Die Formschnitte zeigen kaum Zusammenhang mit dem Inhalte des Textes.

S. II. = Grands Chroniques de France, Paris 1493*. A S. 94 v.

1 v. 241 : 174. Aus der Bible des Poètes, Paris 1493 (Hain 12165). Drei Männer sitzen auf einer Bank, die auf einem Podium steht. Auf der Treppe, die dazu führt, liegen Waffen. Davor stehen drei andere Männer. Oben ein spätgotischer Abschluss.

22 = S. II.

68 = Josephus 8 v.

97 v. 229 : 173. Eine Versammlung stehender Männer im Beisein von zwei Königen. Durch die Fenster Ausblick ins Freie; ein Ritter kommt herangeritten. Unten, ohne Zusammenhang mit der Darstellung, einige Häuser. Einrahmung durch zwei Säulen und einen horizontalen Abschluss.

133. 220 : 169. Auf der linken Seite steht ein König mit seinem Gefolge vor einem Kriegslager. Rechts blickt die Königin mit ihren Dienerinnen von den Zinnen einer Stadtmauer herab. Hinten rücken neue Truppen heran. Ausgedehnter landschaftlicher Hintergrund.

176 v. 241 : 173. Durch eine Säule in zwei Teile getrennt: 1. Ein König befindet sich in einem Tempel, in dem ein auf einem Altare stehender Götze angebetet wird. 2. Eine Frau wird gegen ihren Willen von einem Krieger fortgetragen. Hinten sieht man Schiffer (Raub der Helena?).

201 = 133.

228. 226 : 173. Ein Turnier: In der Mitte befindet sich ein König, auf beiden Seiten andere Fürsten und Fürstinnen in den Loggien als Zuschauer.

264 = 176 v.

---

259. Vincentius Bellovacensis, **Miroir hystorial.** Paris, A. Vérard, 1495/96. fol.

Litt. Ebert Nr. 23614; Brunet Man. III, 412; Brunet, La France litt. S. 218; Copinger 6250; Potthast II, S. 1094; Macfarlane S. 20, Nr. 42; Vergl. S. 130.

Ex. Arras, Cambrai, Lille, *London, Lyon, Paris, Paris-St. Geneviève, Troyes-St. Omer, Versailles.

A (1. Band) 1. Livre 1. Initiale **T**.

1 v. = Josephus 105 v.

2 = 1 v.

2. Livre. 11 v. 238 : 172. In einer offenen Loggia sitzt der Autor. Er schreibt über die «substance»; denn er hält in der linken Hand einen Erdklumpen, den er betrachtet. Zugleich blickt er ins Freie, wo die Teufel von den Engeln unter die Erde getrieben werden (Engelsturz). Ausserdem sieht man neben dem Hause, in dem er sich befindet, das

---

* Vergl. S. LII.

erste Menschenpaar ganz nackt auf der Erde sitzen und endlich davor einen modisch gekleideten Mann und eine Frau (offenbar die ersten Menschen nach ihrer Vertreibung).

4. Livre. 242 : 178. Aus der «Bible des poètes, Paris 1493 (Hain 12165)». Im Vordergrunde sitzen zwei Jungfrauen in innigem Gebete begriffen. Hinten, dem Beschauer den Rücken zuwendend, steht eine Königin in reichornamentiertem Gewande. Dort sieht man auf einem mit Pferden bespannten Wagen eine Jungfrau in einen Scheiterhaufen rennen. Hinten auf der linken Seite erblickt man eine Burg mit eigentümlichen hohen Türmen.

5. Livre. 154. 224 : 172. In einem durch eine Festungsmauer umfriedigten Hof sieht man einen König mit seinem Gefolge stehen. Im Hintergrunde reiten eine Anzahl in Mönchstracht gekleideter Männer in ein Festungsthor ein.

6. Livre. 170. = Grands chroniques de France I 94 v.

7. Livre. 211. 220 : 271. Tournier zweier Ritter, in reicher architektonischer Umgebung.

8. livre. 260 v. 226 : 167. Die Gestirne: In der Mitte sitzt Saturn (= Kronos) ein Kind verzehrend, als Ackerbaugott hat er eine Sense in der Hand. Ein Mann, auf dessen Rücken man einen Stern sieht, kniet vor ihm. Links davon taucht «Venus», eine nackte Frau mit langen Haaren, aus dem Wasser empor, sich in einem Spiegel besehend. Links vornen befindet sich der «Sonnengott», als König gekleidet, in einem Flammennimbus. Rechts von der Hauptgruppe steht ein König (Juppiter) und eine Frau (Juno). Im Hintergrunde sieht man eine Stadt mit hohen Türmen, die an einer Meeresbucht liegt; auf dem Meere schwimmt ein Schiff.

B (2. Band). 1. Initiale «L» = A 1.

9. livre. 2. = Josephus 2 (der Namen des «Josephus» ist herausgeschnitten).

10. livre. Nero: Im Vordergrunde steht ein Kaiser (in der Tracht französischer Fürsten) die Harfe spielend. Links sieht man den Eingang zur Hölle, ein Haus aus dem die Flammen hervorschlagen. Im Inneren gewahrt man einen Kessel. Ein Teufel ist dabei eine Frau herbeizuführen. Ein Höllenhund liegt am Eingang des Hauses. Eine zweite Frau wandelt im Hintergrunde, ein Drache hängt sich an ihre Schleppe. Links hinten sitzt ein kleiner Teufel an einem Rad.

11. livre = A 2.
12. livre = A 170.
13. livre = B 2.
14. livre = A 170.
15. livre = A 154.

C. (3. Band). 1. Initiale «L» = A 1.

16. livre = Boccace, Paris 1494 (Hain 3344), 176 v.

17. livre. 44 v. = Josephus 8 v.

19. (verdruckt 21.) livre. 82 v. = Boccace, Paris 1494 (Hain 3344) 1 v.

20. livre = C 44 v.

21. livre. 93 v. 228 : 173. Aus dem «Lancelot du Lac, Paris 1494 (Hain 9850)». Die Tafelrunde eines Königs. Rechts spielt Musik auf. Eingerahmt durch zwei Säulen und einem horizontalen oberen Abschluss.

22. livre. 134. 224 : 171. Ein König und eine Königin mit Gefolge in reichen Gewändern. Architektonischer Hintergrund.

D. (4. Band). 1. Initiale «L» = A 1.

23. livre = C 134.

24. livre. 45 v. = Boccace, Paris 1494 (Hain 3344), S. 228.

25. livre. 119. = A 1 v.

26. livre. 162 v. = Boccace, Paris 1494 (Hain 3344), S. 97 v.

27. livre. 222. 239 : 171. Aus der «Bible des Poètes, Paris 1493 (Hain 12165)». Bau einer Stadt. An den Mauern sind Handwerker mit den verschiedenartigsten Arbeiten beschäftigt. Auf der linken Seite befindet sich ein König mit seinem Gefolge.

E. (5. Band). 28. livre. 1. = D 162 v.

29. livre. 60. = C 134.

30. livre. 117. = C. 134.

31. livre. 182. = C 44 v.

32. livre. 245. = C 93 v.

Am Schluss: Druckerzeichen des Vérard. Abg. Macfarlane Abb. LXXXVII.

---

260. La vie du terrible robert le dyable. Paris, Nicole de la Barre, 1497. 4⁰.

Litt. Brunet IV, 1328. Brunet, La France litt. S. 179; Copinger 5133; Claudin II, S. 288; Vergl. S. 130 f.
Ex. Wien.

1. 117 : 86. Ein kolossaler stehender Ritter mit einem Federbusch am Helme; mit der Rechten schwingt er eine Keule, in der linken Hand hält er ein Schwert. Am Boden liegt ein toter und ein Verwundeter. Links hinten sieht man eine Kirche. Abg. Claudin II, S. 288.

1 v. = 1.

Am Schluss: Druckerzeichen des Nicole de la Barre.

---

262. Verardus, **La tres celebrable digne de memoire et / victorieuse prise de la cite de Grenade.** s. l. e, a. (1492). 4⁰.

Litt. Monceaux, Les Le Rouge de Chablis. II, S. 273; Vergl. S. 132.
Ex. *Paris.

1a. 63 : 75. Rechts ein thronender König, vor ihm ein Mann mit einer Rolle, dahinter drei andere Personen, von denen zwei bewaffnet sind. Abg. Monceaux II, 274.

b. (daneben) 23 : 75 (weiss auf schwarzem Grunde). Ein knieender Engel, der eine Handorgel spielt, umgeben von Blumenranken. Abg. Monceaux II, 274.

Columbus, Chr.

263. I. **¶ Epistola de Insulis de / novo repertis. Impressa parisius / in cāpo gaillardi.** Paris. (Guyot Marchant) s. a.

Litt. Brunet II, 164; (Harrisse) Bibliotheca Americana vetussima. New-York 1866. 4⁰. S. 20; Copinger 1695; Vergl. S. 132.
Ex. Paris.

1 v 95 : 74. Verkündigung an die Hirten. Aus einem livre d'heures: Die Szene spielt sich in einer reichen Landschaft ab. Die Engel erscheinen den Hirten, die bei ihrer Herde beschäftigt sind.

---

264. II. **Epistola de insulis novi | ter repertis. Impressa parisius In campo gaillardi.** *(In fine)* **Vale. Ulisbone pridie Idus Marcii.** Paris, Guyot Marchant, s. a.

Litt. Brunet II, 164; (Harrisse,) Bibliotheca Americana vetussima (a. a. O.) S. 22; Copinger 1696; Vergl. S. 132.
Ex. *Oxford.

1. 101 : 89. Druckerzeichen des Guyot de Marchant: Man sieht zwei Hände, die sich zusammenschliessen, darüber Musiknoten und die Inschrift **Fides Ficit.** Darunter in einem Wappenschild hängt an einer Stange ein Paar Schuhe. Zu beiden Seiten die Inschriften **Guiot-Marchant.** Unten links steht ein Schuster, der mit dem Glätten des Leders beschäftigt ist; ein Gehilfe, der ein Muster zuschneidet, sitzt auf der anderen Seite. Abg. Harrisse S. 22; Claudin I, S. 405 a.

1 v. = I 1 v.



267. L'Entre du roy nostre / sir a Romme. s. l. e. a. (Paris, Denis Meslier, ca. 1495.)

Litt. Brunet II, 99 v; Claudin II, S. 340; Copinger 2164; Vergl. S. 132.

Ex. Dresden, Nantes (Bibl. publ.).

1 v a. Initiale L mit einer Fratze.

b. 100 : 76. Aus dem «Roman de Paris et Vienne, Paris s. a., (Copinger 4607)». Zwei gegeneinander ankämpfende Ritter zu Pferde. Der von rechts heranreitende hat seinem Gegner die Lanze in die Brust gestossen. Abg. Claudin II, S. 340.

---

268. Lentree du roi / De France tres chrestien Loys douziesme de ce nom a sa bonne / ville de paris. s. l. e. a. (Paris, Le Caron, 1498).

Litt. Brunet II, 992; Copinger 2165; Claudin II, S. 85; Vergl. S. 132.

Ex. Dresden; Paris.

1. 119 : 122. Man sieht einen König auf einem Paradepferd vorbeireiten. Voran ziehen reitende Knappen, dahinter Lanzenträger zu Fuss. Im Hintergrunde gewahrt man Zuschauer in den Fenstern der Häuser, Abg. Claudin II, S. 85.

---

269. les ioustes / Faictes a Paris en la rue saint anthoine huytiours | apres lentre du roy Loys dou zieme de ce nom / Lan mil CCCC. quattre vingtz & dixhuyt s. l. e. a. (Paris Le Caron, 1498).

Litt. Brunet III, 581; Claudin II, 87; Vergl. S. 132.

1. 94 : 100. Tournier: In einem von Schranken begrenzten Raume kämpfen zwei Ritter miteinander; der im Vordergrunde befindliche hat seinen Gegner niedergestochen. Dahinter stehen Musikanten. Mauerlogen umgeben den Kampfplatz, in der mittleren befindet sich ein König, zu beiden Seiten Herren und Damen. Abg. Claudin II, S. 87.

---

270. Pierre Desrey de Troyes, **L'Es faits et gestes du / preux Godeffroy de / Boullon** etc Paris, Jehan Bouffon, s. a. (1499). 4⁰.

Litt. Bodemann, E., Xylographische und typographische Incunabeln der K. öffentl. Bibliothek zu Hannover. Hannover 1866. Fol. S. 105; Vergl. S. 132 f.

Ex. *Hannover.

Anm. Zahlreiche Initialen. Die verwendeten Formstöcke stammen meist aus anderen Werken; nur in einigen Fällen war es mir möglich dieselben zu identificieren.

S. I. 119 : 116. **godefroy de billon**: Wahrscheinlich ⌣ nach «Triumphe des neuf Preux, Abbeville 1487 (Hain 15642, vergl. S. XLIV)». Ein weit ausschreitender Ritter in Rüstung mit einer Lanze in der Rechten und einem Schild in der Linken. Er wendet den charakteristischen Kopf rückwärts. Am Boden stilisierte Pflanzen. Die Konturen des Federbusches, des Panzerhemdes, der Pflanzenbüschel sind noch einmal mit einem mit rotem Farbstoffe überstrichenen Formstocke bedruckt (Zweifarbendruck!).

S. VIII v. 134 : 99. ⨯ Grands chroniques de France A 94 v. Vereinfacht, einige Pflanzen hinzugefügt.

1. 86 : 81. Der Autor ⨯ Mer des hystoires, Paris 1488. A 42 a.

5. 67 : 103. Verheiratung des Königs Pieron mit Matabrunne: ⌣ Le Fèvre, Recueil des hystoires troyennes, Lyon 1494. (Hain 7044) S. 20*.

7. Der König «Oriant» führt von der Jagd zurückkehrend die schöne «Bietris» als Braut heim (Zwei nicht zusammengehörige Formstöcke).

56 : 44. Einem Reiter kommt ein Fussgänger (offenbar bittflehend) entgegen.

55 : 46. In einem Walde sitzt eine Frau zu Pferde. Im Vordergrunde lagert ein Löwe.

8 v. 61 : 48 Hochzeit von Oriant und Bitris ⌣ Le Fèvre, Lyon 1494 (Hain 7044) S. 5.

10. 89 : 90. (Lyoner Formschnitt) Oriant und Bitris: Ein Mann und eine Frau sind einander gegenüberstehend in eifriger Unterhaltung begriffen (Reiches Kostümbild). Der Boden ist quadriert. Im Hintergrunde steht eine Bank, links ein Tisch mit Waschgerät. Die hintere Abschlusswand mit einem Fenster ist schwarz gelassen und durch ausgesparte Pflanzenmotive ornamentiert.

11. 76 : 90. Das Wochenbett der Bitris: Eine Frau liegt in einem grossen Himmelbett; ihr Mann sitzt mit überschlagenen Beinen auf dem Bett. Ein Erzieher bringt einen Knaben herbei; hinten langt eine Frau Linnenzeug hervor (Sehr schlechte Ausführung).

15. Beratung des Königs Oriant = Mer des hystoires Lyon 1491, S. 36.

19 v. 63 : 79. Matabrunne lässt durch einen Boten die Königin verklagen. Rechts sieht man eine Königin und einen König, vor dem ein Mann kniet. Dabei stehen zwei sich unterhaltende Männer.

20 v. 75 : 72. Die Vision des Einsiedlers: Man sieht einen schlafenden Mann; über ihm schwebt ein (stark stilisierter) Engel.

22. 90 : 73. Oriant verklagt Bitris = Mer des hystoires. Paris 1488, 175 v b.

24 v. 83 : 73. Helias besucht den guten Einsiedler: Links im Vordergrunde sitzt ein Eremit in einem Walde. Aus der Ferne kommen Reiter herangeritten.

25 v. 63 : 78. Der junge Helias kämpft mit dem Feinde: Lanzenkampf zweier Ritter. In der Mitte hinten sieht man einen künstlichen Brunnen (Schlechte Ausführung).

30. 74 : 75. Oriant krönt Helias: Ein unter einem Thronhimmel sitzender Pabst krönt einen vor ihm knieenden Mann. Hinten steht noch ein Kardinal und zwei andere Männer.

31 v. 90 : 99. Auf der linken Seite sieht man einen Teil eines grösseren Schiffes, in dem sich vier Männer befinden, von denen einer mit den Segeln, ein anderer mit dem Herablassen des Ankers beschäftigt ist.

34 v. 65 : 76. Tourniersieg des Helias: Ein Ritter hat seinen Gegner aus dem Sattel gehoben; jener liegt neben seinem Pferde auf dem Boden. Von einem grossen Bogenfenster aus sehen ein König und eine Königin dem Kampfspiele zu.

36. 102 : 88. Hochzeit des Helias ⌣ Le Fèvre, Lyon 1494. (Hain 7044) S. 5.

37. = 31 v.

41. = 8 v.

42. 62 : 81. Die Fürstin von Bouillon sendet einen Gesandten zu Helias: Rechts nehmen zwei Frauen von einem Manne Abschied; auf der linken Seite wartet schon sein Pferd.

43. 60 : 73. Ankunft Ponce's in Bouillon: Eine Anzahl Ritter ziehen in ein Stadtthor ein.

45. = 42.

47 v. = 22.

49. 73 : 62. Beratung des Königs von Jerusalem über die Ermordung Gottfrieds: Links steht der König mit seinem Gefolge, auf der anderen Seite ein Mann, der auf ihn einzureden scheint. Hinten Ausblick auf die Landschaft (Roher Formschnitt.)

53 v. 50 : 72. ⌣ Vincentius Bellovacensis, Paris 1496. C 93 v. Ein Festmahl Gottfrieds: Sechs Männer sitzen um eine Tafel herum. Reiche Einrahmung.

58. 88 : 12. «Cornumarant» vor «Corbates»: Rechts sitzt ein Fürst; vor ihm steht ein Mann, der etwas zu berichten scheint. Hinter diesem kniet ein älterer Krieger. Im Hintergrunde sind andere Personen verteilt.

61 v. 60 79. Kampf: Ein Reiter ersticht einen König. Im Hintergrunde kämpfen andere (Roher Formschnitt).

---

* Vergl. S. LVII.

ɩ4. 59 : 73. Gefangennahme eines Christen durch den byzantinischen Kaiser. Links sitzt ein Fürst, der eine merkwürdige Kopfbedeckung hat. Von der anderen Seite bringt man einen Krieger herbei.

65v. 114 : 81. Rückgabe des Gefangenen: In einem ganz von Gebäuden und Mauern umgebenen Hofe stehen (rechts) einige Krieger. Rechts hinten führt man gefesselt Gefangene herbei.

68v. 79 : 79. ⌣ L'entree du roi ... Loys XII a ... Paris (Copinder 2165) 1. Auszug aus Nicea: Man sieht eine Anzahl Ritter vorüberziehen.

70v. 62 : 80. Belagerung von Antiochia: Im Vordergrunde stützt ein Mann einen Verwundeten. Ausserdem sieht man zwei kämpfende Reiter. Im Hintergrunde ein Zelt und eine Stadt (Rohe Ausführung).

75v. Eroberung von Antiochia = Grands chroniques de France 36v.

82. 92 : 92. Auffindung des Kreuzes: Wilder Kampf zwischen Fusstruppen und Reitern. Die links befindliche Partei gewinnt die Oberhand.

86. Bonamond wird zum Gouverneur von Antiochia ernannt: Auf der einen Seite befindet sich eine Phalanx von Landsknechten. Links stehen zwei Männer, von denen einer eine gebietende Bewegung macht.

89v. 72 : 62. Eine Truppe reitet von links an ein Stadtthor heran (rohe Ausführung).

93. 92 : 78. Belagerung von Jerusalem (⌣) Mer des hystoires. Paris 1488. 175b.

95v. 63 : 73. Eroberung Jerusalems: Von der linken Seite rücken Krieger heran. Im Vordergrunde liegen feuerspeiende Böller. Hinten blicken Menschen aus dem Bogenfenster einer Mauer heraus (Schlechte Technik.)

97v. 62 : 75. Niederlage der Aegypter: Links werden zwei Reiter von Bogenschützen verfolgt. Blumen bedecken den Boden.

99. 74 : 81. Auf einem (verhältnismässig) kleinen Pferde sitzt ausser einem gewappneten Ritter hinten noch ein Riese. Von rechts dringen einige Landsknechte von hinten auf dieses Reiterpaar ein.

102. Balduin erhält Nachricht von Gottfried = Grands chroniques de France A 132.

103. 61 : 75. Krönung Balduins (⌣ 30). Links sitzt ein Pabst auf einem Thronsessel, er krönt den vor ihm knieenden König. Auf der rechten Seite stehen zwei andere Männer (Schlechte Ausführung.)

103v. 46 : 71. Eine Türkenschlacht: Die Türken greifen von rechts ihre Gegner an (sehr roh).

105. Kampf mit dem ägyptischen Heere = Mer des hystoires. Lyon 1491. 41b.

106v. 73 : 80. Tod des Herzogs von Burgund = Grands chroniques de France. Paris 1493. 69.

111. 80 : 73. Die Niederlage der Aegypter ⌣ Grands chroniques de France 66.

112v. 87 : 76. Niederlage der Türken: Teilkopie nach Le Fèvre, Paris s. a. (Hain 7043.) S. 36v.

115v. 91 : 72. Kampf mit «Bourset» ⌣ Mer des hystoires, Paris 1488, A 176vc.

(117, BB1 fehlt im Hannoveraner Ex.).

121v. 74 : 73. Aus den «Vigilles de la mort du feu Charles VII. Paris, Jean du Pré, 1493 (Hain 10801)». Eroberung einiger Festungen durch die Türken: Von links rücken Landsknechte mit Kanonen gegen ein Feldlager an. Andere Bewaffnete (vom Rücken gesehen) suchen auf einer Leiter die Mauern einer Stadt zu erklimmen.

124. 88 : 80. Die Gefangennahme des Königs von Jerusalem: Links thront ein Türkenherrscher; um ihn herum gruppieren sich seine Berater.

127. 88 : 77. Die Venezianer kommen den Christen zu Hülfe = Grands chroniques de France, Paris 1493, A 38.

129v. Belagerung von Syrus = 95v.

132v. 61 : 75. Kampf mit König Damas. Rohe Kampfdarstellung.

134v. Vermählung Boamunds mit Balduins Tochter = 5.

137. Foucques wird zum König von Jerusalem gekrönt = 30.

140v. Verheiratung Raimunds = 8v.

141v. Der byzantinische Kaiser macht Besitzrechte auf Antiochia geltend = 86.

144v. Friedensschluss = 58.

148v. 103 : 95. Belagerung von Bellinas: Von rechts dringen Krieger durch eine Bresche in eine Stadt ein, deren Verteidiger sie hinmorden (hoher Aufnahmestandpunkt).

155. 79 : 79. Ein Ritter ersticht einen König, der mit seinem Pferde zusammenbricht. Im Hintergrunde sind andere Kämpfer.

156. 91 : 79. Eroberung von Haleppe: ⌣ Mer des hystoires. Lyon 1491. 139.

158. Gefangennahme «Rohay's» = 64.

160. Kampf des Königs von Frankreich mit den Türken ⌣ Orose 90v.

162. Belagerung von Damaskus = 75v.

164. 72 : 73. Tod des Fürsten von Antiochia: In einem Walde stehen sich zwei Ritterheere einander gegenüber. Im Vordergrunde hat ein Ritter einen anderen mit einer Lanze durchbohrt, sodass dieser mit seinem Pferde zusammengebrochen ist.

167v. 61 : 74. Belagerung Jerusalems: Man sieht links einen Teil des mit Palissaden umzogenen Kriegslagers. Krieger ziehen zum Kampfe aus. Ganz im Hintergrunde sieht man davonsprengende Reiter.

168v. Belagerung Jerusalems = 93.

171v. Besiegung des Kalifen von Bagdad = 155.

172v. Belagerung von Nieppe = 105.

173v. Verheiratung des Königs von Jerusalems mit der Nichte des byzantinischen Kaisers = 8v.

175. Sieg «Almerys» über die Aegypter = 102.

176. Zug des «Geoffroy Martel» ins heilige Land = 106v.

178. Kampf mit «Liracon» = 127.

179. Ankunft des Herzogs von Nevers in Jerusalem = 43.

180. 84 : 45. Kampf mit Saladin: Einige Krieger stehen an einer Stadtmauer.

182v. Sieg über Saladin = 102.

184. 71 : 104. Meerfahrt des Herzogs von der Champagne: Drei Männer fahren in einem Schiffe.

188. 88 : 80. Zug des Guy de Lusignon: Im Vordergrunde befindet sich ein schmucker Ritter mit einem Pferde (Gute Arbeit).

189. Der Sieg Saladins = 115v.

191v. Eroberung Jerusalems durch Saladin = 121v.

194v. 62 : 84. Joachim von Calabrien meldet dem Pabste die Eroberung Jerusalems: Im Vordergrunde sind zwei Handwerker mit dem Baue einer Stadt beschäftigt; in der Mitte steht ein Herrscher mit zwei Männern. Hinten rechts sieht man ein Schiff mit drei Insassen.

198. Saladin giebt die eroberten Städte wieder zurück = 64.

199v. 63 : 77. Ein Turnier: Links steht ein Mann in ruhiger Haltung, von rechts kommt ein Ritter herbei.

200v. Sieg des Königs von Emerien = 106v.

202. 85 : 63. Der Pabst sendet Hülfe: Bruchstücke eines Formschnitts der Grands chroniques de France, Paris 1493.

203v. 64 : 73. Teil eines Schiffes mit mehreren Insassen (Roher Formschnitt).

206. Friedrich II. vor dem Pabste = 58.

208. Belagerung von Damaskus = 106v.

209. = 188.

210. Niederlage des Conte de Bar = 132v.

212v. 88 : 112. Rückkunft des Grafen von Navarra: In der Mitte steht ein König, rechts von ihm ein Ritter. Auf beiden Seiten sieht man das Hofgesinde in einer Halle, die schon Renaissanceformen zeigt (Guter Formschnitt).

214. Auszug Ludwigs des Heiligen zum Kreuzzug = 68v.

217. Meerfahrt Ludwigs = 127.

218v. Niederlage der Türken = 97v.

221v. Geburt des Enkels des Königs: Zwei Formstöcke:



(links) Eine Wochenstube, Kopie nach einer «Geburt Christi» verbunden mit «Beschneidung»; rechts vornen ein Priester mit einem grossen Messer. (rechts) Ein Schiff fährt ins Meer hinaus. Im Vordergrunde knieen drei Figuren am Ufer (Ganz rohe Technik).

223 v. = 164.

225. Beratung des Sultans über das Geschick des gefangenen Königs = 124.

229. Kampf zwischen dem Sultan von Haleppe und den Aegyptern = 106 v.

233. Eroberung von «Jacque» (Acco?) durch Ludwig den Heiligen = 121 v.

234 v. Jehan Tristans Thaten = 155.

237 v. Einbruch der Tartaren = 132 v.

238. Kampf Balduins mit dem Könige von Damaskus = 70 v.

239 v. Jehan Tristan = 188.

243. Rückkehr Jehan Tristans = 212 v.

245 v. Zug König Philipps gegen Tarsus = 89 v.

246 v. Gefangennahme Jehan Tristans = 95 v.

248. 63 : 78. Hinrichtung Jehan Tristans: Im Vordergrund geht der Delinquent mit gebundenen Händen; ihm folgen Landsknechte und andere Männer (die ihn zu trösten scheinen). Hinten sieht man ein Marterinstrument mit einem Totenkopf.

251. Eroberung von Tarsus = 156.

251 v. Heirat des Robert de Bethune = 36.

253. Robert von Bethune kommt Karl von Sicilien zu Hülfe = 105.

255. 75 : 75. Der Herzog von Burgund beschwert sich beim König über den Herzog von Bethune: Links steht ein Mann in einem langen Gewande mit einem Scepter. Von der anderen Seite kommt ein vollkommen gewappneter Ritter.

260. 102 : 75. Druckerzeichen: Zwei seehundartige Tiere halten das Lilienwappen.

Les chronicques de normendie.

271. I. Rouen, Guillaume le talleur, 1487. fol.

Litt. Hain-Copinger 5006; Brunet, Man. I, 1871; Brunet, La France litt. S. 59; Potthast S. 317; Vergl. S. 133 f.

Ex. *Paris, Rouen, *Wien.

S. I. L (*Formschnitt*) **es croniques de normendie.**

(darunter) 60 : 86. Druckerzeichen mit Monogramm des Druckers, weiss auf schwarzem Grunde. Umrahmung durch ein fortlaufendes Blattornament (verkleinert abg. Brunet M. I, 1872).

S. I v. **L** (*Formschnitt* = I) **Es victorieux faiz / des nobles et sages par les vertus de noz / .... Et pour tant ces choses considerees / Je Guillaume le talleur natif et demou / rant a la paroisse sainct Lo a rouen dou / iant de mon pouvoir / reduire en memoire / les cronicques de normendie a la louenge / de la nation et a lonneur des ducz q̊ pour / certain temps ont este en icelle iay voulu / imprimer lesdictes croniques en mon ho / stel a rouen Lesquelles ont este accompli / es au moys de may mil. CCCC. quatre / vingtz et sept. Priant a tous lecteurs que il .....**

S. II. Inhaltsverzeichnis, am Schlusse desselben:

171 : 140. In der Mitte sitzt ein jugendlicher König in ganz frontaler Stellung. Zu seinen Seiten stehen links eine Anzahl Geistlicher, rechts Laien. Einrahmung durch zwei Säulen mit breiten Kapitälen. Dicke Umrahmung.

In fine: ... **siecles / Amen / Cy finissent les croniques de la nor / mendie.**

272. II. Rouen, Jean Bourgois, s. a. (nach 1500?). 4°.

Litt. Brunet M. I. 1873; Copinger 1596; Vergl. S. 134.

Ex. *Paris-Mazarine.

Anm. Initialen teilweise in calligraphischer Manier, teils in Renaissancegeschmacke auf schwarzem Grunde.

1. 86 : 91. (Rotdruck) Buchüberreichung: Auf der rechten Seite sitzt ein Fürst, der von vier stehenden Beratern umgeben ist. Er hat ein Buch in der rechten Hand; vor ihm kniet der Verfasser. Links Ausblick ins Freie.

2. Initiale D; darin eine nackte Frau (Eva).

---

276. Jehan bocace, du dechier des nobles hommes et femmes. Lyon, Mathis huss et Jehan schabeler, 1483. fol.

Litt. Hain-Copinger 3342; Brunet, La France litt. S. 26; Vergl. S. 134 f.

Ex. *London.

2. Boccacio: Ein an seinem Schreibtische sitzender Gelehrter.

37. Ein Ritter erscheint vor dem schreibenden Boccaccio.

85 v. Mehrere Personen treten in das Gelehrtenzimmer Boccaccios.

111. ~ Bibl. Nat. Cod. fr. 131, S. 1. Zwei Könige erscheinen vor Boccaccio.

130. ~ Bibl. Nat. Cod. fr. 127, S. 186. Fortuna, eine Frau mit vielen Händen, tritt vor den schreibenden Gelehrten.

177. ~ Bibl. Nat. Cod. fr. 597, S. 195 (und Cod. fr. 131 S. 141). Er liegt im Bett; ein mit einem Lorbeerkranze bekrönter Mann (der Gott der Dichtung) erscheint vor ihm.

201. Ein König und zwei Edelleute erscheinen vor Boccaccio.

Le Fèvre, Raoul, Le grand Recueil des histoires troyennes.

278a. I. Lyon, Michel Topie et Jacques Herenberck, 1486. 4°.

Litt. Hain-Copinger 7045; Brunet, Man. Suppl. I, 814.

Anm. Wohl dieselben Formschnitte, wie die der beiden folgenden Ausgaben.

278b. II. Lyon, Michel Topie et Jacques Herenberch, 1490. fol.

Litt. Dibdin, Bibl. Spenc. Suppl. II, S. 246 Nr. 1244: Hain 7046; Brunet, Man. III, 924; Rondot, N., Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon. Paris 1898. 4°. S. 34.

Ex. Manchester.

Anm. Dieselben Formschnitte, wie die der folgenden Ausgabe (nach Rondot a. a. O.).

Abb. Dibdin, Bibl. Spenc. Suppl. II, S. 246—248.

279. III. Lyon, Jaques Maillet, 1494. fol.

Litt. Hain-Copinger 7047; Brunet III, 925; Vergl. S. 135 f.

Ex. *London, Paris.

Anm. Oefters sind die Bilder durch Zusammensetzung mehrerer Formstöcke entstanden. Die Namen sind den Figuren beigeschrieben.

1. Initiale **L** mit einem Affen. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. Suppl. II, S. 246; Pollard, A. W., Last Words on the History of the Title-Pages. London 1891. fol. S. 22.

1 v. 238 : 175. Zerstörung Troias: Ganz im Vordergrunde sieht man die Schiffe am Strande lagern. Am Ufer herrscht ein wüstes Gewühle von Gefangenen, noch Kämpfenden und Toten. Dahinter liegt die Stadt.

2a. } Hübsche Leisten mit Putten, Tieren und distel-
b. } artigen Pflanzenranken auf schwarzem Grunde.
c. }

d. 21 : 88. Initiale «G». Im Inneren ein Ritter Georg mit dem Drachen. Abg. Dibdin, Bibl. Spen. II, S. 247.

2 v. 98 : 141. Verschiedene Götter und Göttinnen.

3. 100 : 140. a. Krönung des Saturn: ~ Mer des hystoires, Lyon 1491, 20 v e. b. (daneben) Ein Götterbild, das auf einem Altar steht.

5. Hochzeit der Cybele mit Saturnus. ∽ Le Fèvre, Paris s. a. (Hain 7043) 5. Auf der anderen Seite: Anbetung eines Gottes (Apollo).

7. Geburt des Juppiter: a. Wochenstube. b. Darstellung der Entführung des Kindes.

8. a. (Verworrene) Schlachtdarstellung. b. Dardanus: Ein vom Rücken gesehener Reiter, der nach dem Hintergrunde zu reitet.

19 v. a. Lichaon tischt Menschenfleisch auf. b. Kampf des Juppiter und Lichaon.

etc.

Es folgen Darstellungen aus der griechischen Mythologie; die Personen tragen alle die Kostüme der herrschenden Mode.

20. 97 : 143. Vermählung des Juppiter und der Juno ∽ 5.

21 v. Ein Landschaftsbild.

Es folgen Darstellungen aus der Geschichte des Tantalus, Perseus, Hercules, die Entführung der Proserpina, der Kampf der sieben gegen Theben.

65 v. = 1 v.

68 v. = 1 v.

80. 203 : 157. (In zwei Streifen) Kampf des Herkules gegen Troja: (Oben). Ein wilder Kampf tobt um die Mauern einer Stadt. (Unten) Landung einiger Männer (Herkules und Jason auf dem Argonautenzuge).

110 v. Troia: Man sieht (von einem hohen Standpunkte aus) in eine mittelalterliche Stadt. Neben einer Burg hält ein König (Priamus) eine Ratsversammlung ab.

111. Eine Versammlung ∽ Millet, Destruction de Troye III, Lyon 1485 (Hain 11161), 53 v.

113. Parisurteil (∽) Millet, III, Lyon 1486, 17 v.

etc.

132 v. Schlachtenbild (oft wiederholt).

141 v. Bestattung Hektors.

152. 243 : 181. Zerstörung Trojas: In der Mitte rechts steht das grosse Pferd. Vor der Burg der Stadt (∽ 110 v) werden zahlreiche Trojaner hingeschlachtet. Im Vordergrunde geht die Einschiffung vor sich.

etc.

Illustrationen aus der Geschichte der Atriden, die Ermordung des Agamemnon, der Klytemnestra, die Hinrichtung des Aegisteus (an einem Galgen), die Rückkehr des Ulixes, Geschichte des Orestes, Tod des Ulixes.

163. = 152.

281. bocace du dechiet des nobles hommes et femmes, Bruges, Colard mansion, 1476. fol.

Litt. Panzer, I, 262, 2; Hain-Copinger 3341; Praet, M. van, Notice sur Colard Mansion, Libraire et imprimeur de la ville de Bruges en Flandre, dans le quinzième siècle. Paris 1829. 4°. S. 27; Brunet, Man. I, 987; Brunet, La France litt. S. 25; Campbell Nr. 295 und 2. Suppl. S. 7–9; Laing, D. Facsimiles of Designs from Engraved Copperplates illustrating: Le liure de la Ruyne des Nobles Hommes et Femmes, par Jehan Bocace de Certald: Imprime a Bruges par Colard Mansion. Anno MCCCClxxvi. Edinburgh 1878. fol; L'Art. 1878. II, p. 149 und 180: Colvin, S. Le maître dit «des sujets tirée de Boccace». Boccace et Mainardo Cavalcanti; Dutuit, M. E. Manuel de l'amateur d'estampes. Paris-Londres 1882. 4°. Tome V. S. 150 ff; Lippmann, Fr. Der Kupferstich, Berlin 1896. 8°. S. 34; Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen. XXIII (1902), S. 124 f.: Lehrs, M. Der Meister der Boccaccio-Bilder; Vergl. S. 136 ff.

Ex. Vier Druckzustände:

A. (Ohne Platz für Illustrationen) *Brügge (Bibl. publ. 3874), Glasgow (Hunter Museum), Lille.

B. (Mit Raum für den Stich zum Prolog) *Brügge (Bibl. publ. 3874; ohne Stich), London (die ersten Seiten fehlen), Paris (Bibl. nat. G. 353; ohne Stich, vielleicht dazu gehörig das Fragment eines Stiches des Hausbuchmeisters in der Pariser Nationalbibliothek).

C. (Mit Raum für Stiche, ausser vor Buch I und VI) New-Battle (Lothian Libery, Stiche eingeklebt vor: 1. Prolog, 2. Buch I (gegenüber liegende Seite), 3. Buch II, 4. Buch III, 5. Buch IV, 6. Buch V, 7. Buch VII, 8. Buch VIII, 9. Buch IX).

D. (Mit Raum für alle Stiche, ausser vor Buch I) Edinburgh (Libery of the Faculty of Advocate's; ohne Stiche); Göttingen (Hist. Misc. 112 b; Stiche eingeklebt: 1. S. 1 vor dem Prolog, 3. S. 42 vor Buch II, 4. S. 73 Buch III, 5. S. 103 Buch IV, 6. S. 134 Buch V, 7. S. 194 Buch VII, 8. S. 221 Buch VIII, 9. S. 252 Buch IX).

Anm. Näheres über die Etats der Stiche, die in dieses Buch eingeklebt zu werden bestimmt waren, schreibt Lehrs (a. a. O.) Jahrb. der K. Pr. Kunsts. XXIII. S. 136 ff.; dort auch genauere Litteratur-Angaben.

Abb. Facsimile der Variante C herausgegeben von Laing (s. o.) Edinburgh 1878.

Beschreibung der Kupferstiche (mit Ausnahme von 2 a sind alle vom «Meister der Boccaccio-Bilder» gefertigt):

1. 207 : 171. Boccaccio überreicht sein Buch dem Mainardo Cavalcanti: Am Ende einer Säulenbasilika thront ein Pabst. Zu beiden Seiten seines Thrones befindet sich ein Cardinal. Im Vordergrunde sitzen an den Säulen auf der linken Seite zwei geistliche, auf der rechten zwei weltliche Fürsten. In der Mitte übergiebt der Autor einem Mönche (dem Mainardo Cavalcanti) das Buch.

Ex. Berlin, Cambridge, Dresden S. Friedrich August II., Göttingen (eingeklebt in Variante D S. 1), London, New-Battle (eingeklebt in Variante C vor dem Prolog).

Abb. Bei Laing (a. a. O.), L'Art 1878 II, S. 148 f., Les gravures de Jean de Bavière Pl. XI.

2 a. Breite 137 (Fragment). Das erste Elternpaar vor Boccaccio: Adam und Eva, beide unbekleidet, stehen rechts von dem schreibenden Gelehrten. Hinten hat man durch ein Fenster Ausblick ins Freie, wo die «Erschaffung der Eva», die «Versuchung», der «Sündenfall» und die «Vertreibung» dargestellt sind. Reiche Ausstattung des Gelehrtenzimmers; das ganze umgiebt ein zierlicher spätgotischer Rahmen. Stich des Hausbuchmeisters (bestimmt, in Variante B vor dem Prologe eingeklebt zu werden).

Ex. Fragment in Paris.

Abb. Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. XXIII, S. 130.

2 b. 186 : 167. ∽ 2 a. vom Meister der Boccaccio-Bilder.

Ex. New-Battle (in Variante C eingeklebt vor Buch I; da dort sonst kein Platz frei war, auf der gegenüberliegenden Seite); Paris; Paris S. E. v. Rothschild.

Abb. Bei Laing und Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. XXIII, S. 131.

3. Oberer Abschluss rund, Breite 171. Der tote und der lebende König: Man sieht im Vordergrunde den Leichnam eines bärtigen Mannes liegen; um ihn stehen Menschen. Ein reitender König, begleitet von einer grossen Schar Bewaffneter kommt rechts aus dem Hintergrunde heran; er ist gerade im Begriffe, über den Körper des anderen hinwegzureiten. Weiter hinten auf der rechten Seite steht ein Greis mit staunender Gebärde. Hinten Ausblick auf eine niederländische Strasse.

Ex. Berlin, Göttingen (eingeklebt in Variante D S. 42), New-Battle (eingeklebt in Variante C vor dem Buch II), Oxford, Paris S. Dutuit.

Abb. Bei Laing und Armand-Durand Nr. 27.

4. Oberer Abschluss rund: 170. Vom Kampfe des Glückes gegen die Armut: Im Hintergrunde bindet eine Frau (das Glück) mit einem grossen Spitzhut einen Mann (das Unglück) an einen Baum. Dann sieht man auf der rechten Seite, wie die Armut an einem Felsvorsprung Schutz sucht, während die Frau (das Glück) ruhig davonschreitet. Im Vordergrunde hat die Armut die Repräsentantin des Glücks auf den Boden geworfen, um sie mit einem Stocke zu erschlagen. Ausblick auf eine hübsche Landschaft.

Ex. Berlin, Göttingen (eingeklebt in D S. 73), New-Battle (eingeklebt in C vor Buch III), Oxford, Paris S. E. v. Rothschild.

Abb. Bei Laing.

5. Oberer Abschluss rund: 167. Marcus Manlius Capito-



linus wird in den Tiber geworfen: Ein älterer Mann, dessen Hände und Füsse gebunden sind, wird von der Balustrade eines burgartigen Gebäudes aus in einen Graben gestürzt. Hinten auf der Balustrade stehen Henkersknechte mit rohen Mienen. Auf beiden Seiten Ausblick auf eine Stadt.

Ex. Göttingen (eingeklebt in D S. 108), London, New-Battle (eingeklebt in C vor Buch IV), Paris S. v. Rothschild, Wien-Albertina.

Abb. Bei Laing; Les gravures de Jean de Bavière Pl. XIII; Prints and Dravings of the British Museum. Part. III, Pl. V; Heinemann, F., Der Richter, S. 32, Abb. 28 (verkleinert).

6. Oberer Abschluss rund: 163. Tod des Regulus: Ein unbekleideter Mann wird von zwei Henkersknechten auf einen von Nägeln starrenden Marterblock aufgeschnallt. Ringsum stehen Schergen. Im Vordergrunde halten auf beiden Seiten Soldaten Wacht. Im Hintergrunde schauen von einem Fenster aus zwei Fürstlichkeiten der Marterszene zu.

Ex. Göttingen (eingeklebt in D S. 134), New-Battle (eingeklebt in C vor Buch V), Oxford, Paris, Paris S. v. Rothschild.

Abb. Bei Laing; Heinemann, F. Der Richter, S. 29, Abb. 25 (verkleinert).

7. Oberer Abschluss rund: 170. Tod des C. Marius Arpinates: Im Hintergrunde sieht man ein Kriegslager. Links vornen wird ein Mann von einem anderen ermordet. Seine Leiche sieht man noch einmal in der Mitte liegen.

Ex. Göttingen (eingeklebt in D S. 194), New-Battle (eingeklebt in C vor Buch VII), Oxford, Paris S. Dutuit.

Abb. Bei Laing; Arman-Durand Nr. 19; Gutekunst, Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 108; Les gravures de Jean de Bavière Pl. X; Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. XXIII, S. 134.

8. Oberer Abschluss rund: 161. Demütigung des Kaisers Valerian durch König Sapor: Ein König (Sapor) tritt mit einem Beine auf den Rücken des am Boden liegenden Kaisers, um sein Pferd zu besteigen. Ringsum stehen Bewaffnete.

Ex. Göttingen (eingeklebt in D S. 221), London, New-Battle (eingeklebt in C vor Buch VIII), Paris S. E. v. Rothschild, Wien-Albertina.

Abb. Bei Laing; Prints and Drawings in the British Museum Part III, Pl. V.

9. Oberer Abschluss rund: 168. Tod der Brünhilde: Eine Frau wird von vier Reitern, an deren Pferde sie gebunden ist, und die nach verschiedenen Richtungen hin reiten, auseinander gezerrt. Von der Mitte des Hintergrundes aus sieht ein auf seinem Pferde sitzender Fürst mit seinen Begleitern dem Schauspiele zu. Auf beiden Seiten stehen Zelte.

Ex. Berlin, Göttingen (eingeklebt in D S. 252), New-Battle (eingeklebt in C vor Buch IX), Oxford, Paris S. E. v. Rothschild.

Abb. Bei Laing; Heinemann, F., Der Richter S. 33, Abb. 29 (verkleinert).

---

202. Le Fèvre, Raoul, **Vergaderinge der histo-rien van Troyen.** Haarlem, Jac. Bellaert 1485, 4°.

Litt. Panzer, I, 454, 9; Hain-Copinger 5526; Campbell 1096; Conway S. 66 f., 238, 239, 241 f., 336; Vergl. 139 f.

Ex. *Paris.

Anm. Der erste Teil behandelt andere Gegenstände der griechischen Mythologie, erst der zweite Teil die Geschichte Troyas.

A (Erster Teil) 1 v a. Umrahmung aus «Sonderen troest, Haarlem, Bellaert, 1484 (Campbell 1656)»; darauf alle möglichen Tiere und Pflanzen. Abg. Holtrop, Monuments typographiques des Pays-Bas au XV. s. Tafel 34 (50) c.

b. 142 : 186. Dedicationsbild: Der auf der rechten Seite stehende Dichter empfängt von dem vor ihm knieenden (halb vom Rücken gesehenen) Autor das Buch. Im Hintergrunde sieht man das Meer, auf dem ein Ritter in einem Kahne fährt. Am Ufer steht ein Mönch. Abg. Holtrop, Monuments Tafel 35 (51) d[2]. Es folgen mehrere Illustrationen zur Göttergeschichte, den Sagen des Perseus, Herkules, Orpheus etc. Vergl. Conway S. 241 f.

B (Zweiter Teil) 1 v. 99 : 130. Der Bau Trojas: Auf einer vom Meere umflossenen Halbinsel wird eine Stadt gebaut. Rechts im Vordergrunde steht der (etwas zu grosse) Leiter des Baues, der seine Anweisungen giebt. Hinten Ausblick auf eine Insel.

4. 99 : 127. Das Parisurteil: Im Vordergrunde schläft Paris; rechts ist sein Pferd angebunden. Auf der linken Seite, jenseits eines Baches, erscheinen Hermes in einem langen Gewande mit dem Apfel und die drei nackten Göttinnen, die nur grosse Modehüte auf dem Kopfe haben. Reiche Naturschilderung.

13 v. 100 : 129. Die erste Zerstörung Troias: Man sieht eine brennende Stadt, die auf drei Seiten von Feldlagern cerniert ist. Ein Heer rückt in zwei Fuss- und einer Reiterabtheilung gegen sie an. Im Vordergrunde stehen zwei grosse Zelte.

17 v. 99 : 128. Landung der Griechen in Troja: Auf der rechten Seite befindet sich die Stadt (hoher Aufnahmestandpunkt, so dass man sie ganz überblicken kann). Am Ufer liegen zwei Schiffe; auf der Landungsbrücke des vorderen Schiffes entspinnt sich ein Kampf zwischen den Insassen desselben und den aus der Stadt hervorkommenden Kriegern.

19 v. 100 : 130. Einzelkampf einiger Reiter; dahinter ein Zweikampf zwischen unberittenen Kriegern. Auf beiden Seiten sehen Krieger dem Kampfe zu. Im Hintergrunde liegt links eine Stadt, auf der anderen Seite ein Feldlager. Zwischen den Hauptszenen liegen Hügel.

24. 111 : 129. Kampf von Fusstruppen in einem Burghof.

24 v. = 19 v.

26 v. 100 : 130. Kampf von Fusstruppen. Der Boden ist schwarz gelassen abgesehen von in ganz regelmässigen Reihen verteilten stilisierten Pflanzen, die ausgespaart sind (Von einem anderen Meister).

29. = 24.

30. 99 : 128. Kampf vor der Stadt: Im ersten Plane sieht man Tote, dahinter kämpfen Reiter, dann Bogenschützen zu Fuss, die gegeneinander anrücken, weiter hinten endlich das Zeltlager und die Stadt. Die einzelnen Gründe trennen Hügel, hinter denen die Truppen hervorkommen.

35 v. = 26 v.

37 v. = 30.

40. 98 : 128. Ermordung des Achilles: In einem offenen Rundtempelchen auf der rechten Seite kniet ein Mann im Gebet versunken; von der anderen Seite kommt eine Schar Bogenschützen herbei, die auf jenen zielen. Im Hintergrunde entspinnt sich ein Kampf.

41 v. = 26 v.

46. 100 : 129. Das hölzerne Pferd: Das kolossale Pferd, das Rollen unter seinen Füssen hat, steht in der verlassenen Stadt; im Vordergrunde sieht man eine Bresche.

Am Schlusse.

142 : 83. Druckerzeichen des Bellaert mit einem Adler der ein Wappenschild hält. Umrahmung durch Flechtmotive, weiss auf schwarzem Grunde. Abg. Holtrop, Monuments S. 50 c.

---

203. **historie hertoghe godevaerts van boloen.** s. l. e. a. (Gonda, Godfr. de Os, ca. 1486.) fol.

Litt. Panzer I, 456, 27; Hain-Copinger 3685; Brunet, Man. II, 1638; Campbell 968; Conway S. 142, 292, 335; Vergl. S. 140 f.

Ex. Brüssel Bibl. du Duc d'Arenberg, *London, *Paris.

Anm. Die Formschnitte wiederholen sich öfters.

Hier beghint die prologhe van / der scoenre historien hertoghe gode / uaerts van boloen / (N) A dat sa-lustius seyt is waer / etc.

1. 194 : 125. Der Pabst Urban II. predigt den Kreuzzug: Der Pabst sitzt links im Vordergrunde vor einem Zelt; er hält eine Rede, wie die lebhafte Bewegung seiner Hände zeigt. Um ihn haben sich verschiedene geistliche und weltliche Würdenträger gruppiert. Im Hintergrunde steht das übrige Volk hinter einem Zaune. Abg. Holtrop, Monuments 76 (124) a[1].

3va. 138 : 125. Peter von Einsiedeln wird von dem byzantinischen Kaiser überrumpelt: Figurenreiches Schlachtenbild. Im Vordergrunde sieht man ein von Palissaden umgebenes Zeltlager (viele Einzelheiten). Dahinter gewahrt man Gruppen kämpfender Männer, weiter hinten eine Stadt und dann noch ein Zeltlager (hoher Augenpunkt).

b. Ein Trupp berittener Krieger.

5v. 100 : 124. Hugo von Frankreich kommt nach Konstantinopel: Links steht barhäuptig ein Mann vor dem Thore einer Stadt, rechts ein anderer an der Spitze einer Fusstruppe.

10. 96 : 133. Bau von Konstantinopel ∽ Le Fèvre, Haarlem 1485 (Hain 5526). B 1v. — (Daneben) Ein König liegt schlafend in einem Bette; davor steht eine Frau.

11. 97 : 129. Ueberfahrt der Franzosen nach Nicaea: Im Vordergrunde ist ein König mit einer Anzahl Reiter im Begriffe sich einzuschiffen; diese Reiter bilden die Spitze einer langen Marschkolonne, die von einer auf der rechten Seite in der Ferne liegenden Stadt zwischen Hügeln heranzieht. Auf dem Meere schwimmen Boote, die von Kriegern an das jenseitige Ufer gerudert werden.

13. 139 : 128. Sieg bei Nicaea: Schlachtenbild; die von links kommende Partei (die Christen) gewinnt die Oberhand. Einige der Feinde ziehen ab. Ein Ritter hat den Anführer derselben zu Boden gerannt, jener stürzt mit seinem Pferde zusammen. Auf der rechten Seite ein schroffer Fels.

16v. 102 : 125. Balduin erobert Tarsus: Rechts stehen eine Anzahl Ritter mit einem Könige im Vordergrunde. Auf der linken Seite sieht man einen Teil der Stadt, die sich bis tief in der Hintergrund erstreckt. Davor kniet rechts ein Bote vor einem Orientalen.

18v. 102 : 124. In einem Hofe steht auf der linken Seite ein Fürst, der seinen Helm in der Hand hält, vor drei anderen Männern. Auf der rechten Seite sehen wir noch zwei andere, von denen einer den Fürsten anspricht. Abg. Holtrop, Monuments Tafel 77 (125) a[1].

19v. 96 : 129. Belagerung von Antiochia: Man sieht eine Stadt mit malerischen Türmen; auf ihren Wällen stehen Verteidiger. Davor befindet sich im Vordergrunde ein Zeltlager, darin einige Soldaten. Kanonen sind von dort aus auf die Stadt gerichtet.

24. 93 : 126. Erstürmung eines christlichen Forts durch die Türken: Der Kampf spielt sich hauptsächlich auf der rechten Seite ab. Auf der anderen Seite sieht man zwei Zelte und eine Kanone, die von einem Manne abgefeuert wird.

27va. 137 : 125. Tournier in Antiochia: Im Vordergrunde kämpfen Ritter auf ihren gewappneten Pferden. Dahinter liegt eine Festungsmauer von deren Zinnen Zuschauer herabblicken.

b. (daneben) Leute stehen bei ihren Zelten.

29. 94 : 126. Erbeutung von Vieh durch die Christen: Rechts im Vordergrunde sieht man Zelte. Männer treiben Ochsen und Kamele herbei. Im Hintergrunde links liegt eine Stadt.

34. 96 : 135. Eroberung Antiochias: Im Vordergrunde dringen Soldaten durch ein Thor in die Stadt ein. Innerhalb derselben wird schon gekämpft, die Citadelle wird angegriffen.

37v. 99 : 125. Die Mutter von Corboran sucht ihn zu bewegen, von der Belagerung Antiochias abzustehen: Eine Frau in holländischem Zeitkostüm steht in der Mitte, links von ihr ein türkischer Feldherr mit einem kolossalen Schwert. Auf beiden Seiten befinden sich Krieger. Reiche Landschaft. Abg. Holtrop, Mon. Tafel 77 (125) a[2].

41. 97 : 138. Die Auffindung der heiligen Lanze: In einer Säulenhalle erscheint rechts Christus, Maria und Petrus einem auf einer Bank schlafenden Ritter; links graben Männer nach der heiligen Lanze. Der Fussboden zeigt schwarz-weisse Schachbrettmuster.

43. 97 : 130. Gesandtschaft der Christen an Corboran: Ein König steht vor einem Zelte, von links nahen ihm barhäuptig drei Gesandte, von dem ihm der vorderste einen Brief überbringt.

46v. 98 : 126. Sieg der Christen durch den Beistand der Engel: Kampf in einem Thale; zwischen den einzelnen Hügelreihen kommen Heeresmassen hervor. Im Vordergrunde spielt sich ein wilder Reiterkampf ab: Von beiden Seiten sprengen Reiter mit ihren langen Lanzen gegen einander.

59. 194 : 125. Eroberung Jerusalems: In eine grosse Stadt, in deren Mitte ein bedeutender Rundbau, der Felsendom, liegt, dringen Soldaten ein, andere erstürmen die Citadelle (Sehr hoher Aufnahmestandpunkt).

62v. 103 : 126. × Le Fèvre Haarlem 1485 (Hain 5526) A 4. Krönung Gottfrieds: Ein Ritter sitzt in der Mitte, der Pabst zur Linken, der Kaiser zur Rechten, die ihn krönen. Zwei Kardinäle und zwei Höflinge stehen dabei.

74v. 96 : 128. ∽ 62v. Krönung Balduins: Ein Mann mit einem Scepter sitzt in der Mitte. Ihn krönen ein König und ein anderer Mann. Dabei stehen zwei Höflinge.

90v. 194 : 130. Erscheinung von Wunderzeichen in Jerusalem: Stadt ∽ 59. Auf dem in der Mitte gelegenen grossen Platze betrachten Männer und Frauen mit den Gebärden des Staunens die Wunderzeichen, die sich am Himmel zeigen.

93. 130 : 101. Tod Balduins: Sechs Männer stehen um ein Bett, in dem der König liegt; eine Figur gleicht einer vom Rücken gesehenen Gestalt auf S. 62v und 74v.

Am Schluss: 192 : 128. Druckerzeichen des Godfr. de Os: Ein Elephant trägt einen Turm, aus dem die Fahnen mit den Wappen Maximilians und der Stadt Gouda heraushängen. Abg. Holtrop, Mon. Tafel 77 (125) a[3].

---

203. Cronycles of the Londe of Englod, Antwerpen, Gerard de leew, 1493. fol.

Litt. Panzer I, 12, 71; Dibdin Bibl. Spenc. IV, S. 229, Nr. 846; Hain-Copinger 5001; Campbell 511; Conway S. 35, 238, 257, 334; Potthast (unter Caxton S. 244, Nr. 4); Vergl. S. 141.

Ex. Cambridge (Univ. Library), Dublin (Trinity Coll.), *London, Manchester.

102 : 96. a. Zwei Engel halten ein grosses englisches Wappen.

b. Drei Leisten = Le Fèvre, Haarlem 1485 (Hain 5526), A 1va. Abg. Holtrop, Mon. Tafel 34 (50) c.

Am Schluss:

Druckerzeichen des Leew: Eine Stadt mit drei Türmen. Abg. Holtrop, Mon. Tafel 60.

---

204. Ulrich Richental, **das Concilium buch geschehen zu Costencz.** Augsburg, Anton Sorg, 1483, fol.

Litt. Panzer Ann. d. ä. d. Litt. S. 142, Nr. 187 und Zusätze S. 50; Zapf, Augsburgs Druckergeschichte S. 65; Hain (Copinger III, S. 250) 5610; Ebert Nr. 5083; Graesse, Trésor II, S. 246; Brunet Man. II, S. 212; Muther 174; Ruppert, Ph., Die Chroniken der Stadt Konstanz. Konstanz 1891. 8°; Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. N. F. IX (1894), Heft 3, S. 443: Kautzsch, R., Die Handschriften von Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils, bes. S. 450, 463, 468 479, 493; Potthast II, S. 1080; Vergl. S. 142 f.

Ex. Augsburg, Berlin Kupferstichkabinet, *Darmstadt (S. 95 fehlt), Donaueschingen, Haag, Hannover, *Heidelberg (defekt), Karlsruhe, London, Leipzig, *München, Prag, Stuttgart.



Anm. Die Formschnitte gehen auf dieselbe Vorlage zurück, wie die Illustrationen der defekten Handschrift St. Georgen 63 der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek, hier abkürzungsweise bezeichnet mit ~ G, S. . . . .

1. 156 : 116. Wappen von Konstanz.

11. Wappen: a. von Konstanz.
b. von Gebhart dacher.
c. von Ursula ächtpigin sein eelicher gemahel.

15. 199 : 133. ~ G, S. 4. Der Pabsthut: Ein Reiter trägt auf einer Stange einen grossen zeltartigen Schirm, worauf ein Engel mit einem Kreuzstab befestigt ist.

15 v. 199 : 133 (~ G, S. 4 v) und 16. 198 : 133 (fehlt in G). Unterredung zwischen Kaiser und Pabst in Lodi: Auf der einen Seite thront der Kaiser mit seinem Gefolge, auf der anderen Seite der Pabst.

20. 141 : 142. ~ G, S. 9. Der Wagenunfall des Pabstes Johann: Ein mit einem Korbdach bedeckter Wagen, in dem ein Pabst sitzt, wird umgeworfen; die Begleiter ringen verzweifelt die Hände.

20 v. 200 : 130. ~ G, S. 9 v. Der Pabst belehnt den Eberhard Lind: Der Pabst sitzt vor einem Vorhang, der den Hintergrund abschliesst, auf einem gotischen Throne. Er setzt dem vor ihm knieenden Mönche den Abthut auf. Auf der einen Seite stehen zwei Aebte, auf der anderen zwei Cardinäle.

22. 108 : 132. Der Streit um des Pabstes Ross: Vier Männer führen ein festlich gesatteltes Pferd weg.

20 v.
23.
23 v. } Wappen.

25 v. 133 : 134. Verkauf von pasteten: Rechts steht eine Frau, die Kuchen feilhält; auf einer Stange hängen Brezzel. Zwei Männer fahren einen Wagen heran, auf dem sich ein Backofen befindet. Eine Frau ist damit beschäftigt, die fertigen Backwaren aus dem Ofen herauszunehmen. Abg. Bodemann, Xyl. und typ. Inc. der kgl. öffentl. Bibl. zu Hannover. Nr. 39 (Tafel).

26. 199 : 143. Der Pabst schenkt dem König Sigismund die goldene Rose: Der Pabst steht auf den Stufen eines Altares, hinter ihm Cardinäle und Bischöfe; er übergiebt dem vor ihm knieenden König, der von seinem Gefolge umgeben ist, die Rose.

28. 203 : 135. Friedrich von Oesterreich schwört vor dem König: Vor dem Könige kniet ein Ritter, der die Hand zum Schwure erhebt. Hinten steht ein Mann mit einer Brille, der die Eidesformel vorliest.

33 v. 197 : 133. a. Degradierung des Huss: Zwei Bischöfe sind im Begriffe dem, in der Mitte stehenden, Huss das Priestergewand auszuziehen. Daneben knien zwei Priester.
b. Huss wird zur Richtstätte geführt: Huss dem man eine Satansmütze mit der Inschrift Herresiarcha aufgesetzt hat, wird von zwei Bewaffneten weggeführt.

34. 220 : 136. a. Verbrennung des Huss: In der Mitte steht Huss auf einem Scheiterhaufen; vornen schüren zwei Männer das Feuer. Links hinten stehen Bewaffnete und ein Geistlicher. Rechts kommen zwei Berittene heran.
b. Zwei Männer laden die Asche auf einen Wagen.

35. ~ G, S. 23.
35 v a. ~ G, S. 24 a.
b. ~ G, S. 24. } Wappen.

38 v. 201 : 135. ~ G. S. 27. Hieronymus von Prag wird auf die Richtstätte geführt: Ein Mann (in denselben Gewändern wie Huss 33 v b) wird von Bewaffneten geführt. Im Vordergrunde errichten zwei Leute einen Scheiterhaufen.

39. (fälschlich 49 nummeriert, ebenso die folgenden: 50 statt 40 etc.). 199 : 135. ~ G, S. 27 v. Die Prozession des Johannisfestes: Im Vordergrunde schreitet der Kaiser mit seinem Gefolge (darunter ein Türke) an der Spitze der Prozession, dahinter die Geistlichen. Die vordersten sind im Begriffe, in das weite Thor (schwarz gelassen) einer Kirche einzutreten. Ausblick auf eine Strasse.

42. Wappen.

44 v. 202 : 135. ~ G, S. 33 v. Die Kanonisation der hl. Brigitte: In einer Kapelle lässt ein Geistlicher die vor ihm knieenden Mönche auf die Bibel schwören (dass die Königin Brigitte zu recht kanonisiert werde). Im Hintergrunde stehen in einem Chorgestühle singende Geistliche.

45. 200 : 134. ~ G, S. 34. Ein Bischof liest die Messe mit der Büste der Heiligen: Auf den Stufen eines Altars (schräge Ansicht) stehen drei Bischöfe, von denen der mittlere die Reliquienbüste der Heiligen in die Höhe hält. Im Vordergrunde stehen singende Geistliche.

45 v/46. 201 : 131 (~ G. S. 35 v) und 202 : 132 (fehlt bei G). Belehnung des Burggrafen von Nürnberg:

a. Der Kaiser thront auf der linken Seite, hinter ihm steht ein Knappe, der mit einer Schwertspitze seine Krone berührt. Vor ihm kniet der Burggraf mit seiner Fahne und ein Begleiter. Auf beiden Seiten stehen Fanfarenbläser.

b. (unten) Von beiden Seiten kommen reitende Fürsten herbei.

46 v. 225 : 133. Die Ungarn vor Sigismund: Der König sitzt (ähnlich 45 v) auf einem hohen Baldachine. Vor ihm kniet ein Mann; vor jenem steht (als Geschenke) ein Kübel mit Fischen; hinten bringt eine Frau einen Fasanen und ein Mann einen Hasen herbei.

47. 199 : 135. a. Der Graf von Cleve wird zum Herzog gemacht: Aehnlich 45 v/46. Von einer Loge aus verliest ein Mann eine Urkunde.
b. Der Kaiser steht rechts; vor ihm kniet eine Frau. Zu beiden Seiten Gefolge.

47 v. 203 : 133. a. Belehnung des Herzogs Ludwig von Bayern: Aehnlich 47 a.
b. Heranreitende Fürsten, ähnlich 45 v/46 b.

50 ~ G, S. 40.
50 v. ~ G, S. 40 v.
51. ~ G, S. 41. } Wappen.

53 v. Das Wappen des Pabstes.

54. ~ G, S. 44.
54 v. ~ G, S. 44 v.
55. ~ G, S. 45.
55 v. ~ G, S. 45 v.
56. } Wappen der Stände.

58 v. 212 : 133. Untersuchung der Nahrung durch die Geistlichen:

a. Zwei Bischöfe und ein anderer Geistlicher prüfen Brot und Wein; ein Schaffner mit einem Schlüssel steht dabei.

b. Zwei Männer bringen Speisen in einem Bottich, den sie an einer Stange in ein Haus hineintragen wollen. Lanzknechte bilden Spalier.

60. 222 : 133. Weihe des Pabstes Martin: Hinten steht ein Altar, davor kniet betend der Pabst; die Bischöfe halten Tücher vor ihn.

60 v. 198 : 133. Eine ähnliche Darstellung in einem Hofe. Zahlreiche Geistliche umgeben den Pabst, einige mit Fackeln.

62 v. Einige Kardinäle reiten auf weissen Rossen. Hinten steht ein Haus.

63. 223 : 135. a. Die Krönung: Ein betender Pabst sitzt ganz en face.
b. Supplication der Schüler: Singende und betende Chorknaben.

63 v. Wappen.

65. 226 : 137. Heinrich von Ulm wird zum Ritter geschlagen: Der König steht vor einem Altar, er erhebt sein Schwert; vor ihm kniet in Ritterrüstung der jugendliche Herzog mit langen Lockenhaaren. Ringsum stehen Geistliche und Laien als Zuschauer.

67. 202 : 133. Der Pabst erteilt den Segen: Drei Reihen von Figuren: Oben der Pabst in segnender Haltung mit Weltgeistlichen und dem Kaiser, in der zweiten Reihe Mönche mit Kerzen, in der dritten auf den Knieen das Volk, teilweise mit Kerzen in den Händen.

69. 202 : 133.
69 v. 202 : 134.
70. 202 : 134.
70 v. 201 : 134.
71. 199 : 134.
} Szenen aus dem griechischen Gottesdienste.

71. 199 : 134. ∽ G, S. 61. In einem tonnengewölbten Raume kniet der Pope mit entblösstem Haupte, dahinter die Gemeinde (charakteristische Gesichter) mit sonderbaren turbanartigen Kopfbedeckungen.

72. ∽ G, S. 61 v. Wappen.

75 v/76. Belehnung des Herzogs Friedrich von Oestreich: Sehr ähnlich 45 v/46.

77 v. Auszug des Papstes Martin aus Konstanz: 202 : 134. Ein langer Zug von Bischöfen und Kardinälen mit Fackeln zu Pferd.

78. 202 : 134. Der Pabst segnend zu Pferd, unter einem Baldachine; der Kaiser geht zu Fuss nebenher.

78 v. 202 : 134. Ein Ritter mit dem grossen Hut (ähnlich 15).

79. 202 : 133. Ein jugendlicher Vorreiter mit Kardinalshüten auf Stangen.

79 v. 202 : 135. Ritter mit Fackeln und zwölf mit Tüchern bedeckte unberittene Rosse.

85 v. 202 : 135. ∽ G, S. 78 v und 86. 202 : 134. ∽ G, S. 79. Tournier zwischen dem Grafen Hermann von Zichy und Herzog Friedrich von Oestreich: Zwei Ritter rennen auf feurigen Rossen mit ihren Lanzen gegeneinander. Zuschauer sehen dem Kampfspiele von niedrigen, direkt unter dem Dache eines Hauses gelegenen, Fenstern zu.

90. 202 : 134. Pabst Johann XXIII: Ein Pabst sitzt fast ganz frontal auf einem gotischen Sessel (vor einem ornamentierten Vorhang, an dessen Gestell Kerzen befestigt sind), er hat die Rechte zum Segen erhoben.

91 v—96. ∽ G, S. 85—89 v. Die Wappen der Mitglieder des Konzils.

96 v. Wappen des Pabstes Benedikt.

97—104 v. ∽ G, S. 91—99 v. Wappen der Konzilsmitglieder.

105. Wappen des Königs von Dänemark.

105 v. Wappen des Königs von Neapel.

108—110 v. ∽ G, S. 103—105 v. Wappen der ausserdeutschen Mitglieder.

111—113 v. Wappen.

114—115 v. ∽ G, S. 109—110 v. Wappen.

116 v—117. Wappen.

117 v—130. ∽ G, S. 113—125 v. Wappen.

130 v—133. Wappen.

133 v—138. ∽ G, S. 128—133 v. Wappen.

139—144 v. Wappen.

145—148 v. ∽ G, S. 141—145. Wappen.

155 v—157. Wappen der geistlichen Herren.

157 v—158. ∽ G, S. 154—154 v. Wappen.

160 v—163. ∽ G, S. 160 v—163. Wappen der Konstanzer Domherren.

170—221. ∽ G, S. 176—228 v. Länderwappen.

233—238. ∽ G, S. 254—258 v. Städtewappen.

238 v—239 v. ∽ G, S. 260—260 v. Wappen der Schweizer Städte.

Thoman Lirer, Schwäbische Chronik.

308. I. Ulm, Conrad Dinckmut, 1486. 4°.

Litt. Panzer Ann. d. ä. d. L. S. 160; Hain-Copinger 10117; Ebert 12052; Hassler, K. Die Buchdruckergeschichte Ulms. Ulm 1840. 4°. S. 123, Nr. 112; Graesse, Trésor IV, S. 220; Brunet, Man. III, S. 1094; Muther 355; Vergl. S. 144 f.

Ex. * Berlin Kupferstichk., Hannover, London, München.

Anm. Die Formschnitte gehen auf dieselbe Vorlage zurück wie die Illustrationen des Codex germanicus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek Nr. 436; hier wird darauf immer abkürzungsweise verwiesen mit ∽ Cgm. 436 S....

2 v. 184 : 117. Der Senator Paulus Urseus fragt den Kaiser Kuri, warum er die Christen begünstige: Auf der einen Seite stehen der Kaiser (mit langem Barte), die Kaiserin und drei Frauen aus ihrem Gefolge (Modetracht), auf der anderen Seite sechs Männer (mit bärtigen Gesichtern). Durch Bogenarkadenfenster in der Mitte der Rückwand sieht man ins Freie.

4 v. 184 : 116. S. Lucius, König der Schotten spannt einen Bären vor den Pflug, der ihm einen Ochsen getötet hatte. ∽ Cgm. 436. S. 3 v (nur eine grosse Figur ist weggelassen): im Vordergrunde lenkt ein Bauer einen Pflug, der mit einem Ochsen und einem Bären bespannt ist. Dahinter geht ein Mann in Rittertracht neben her, der den Bären mit einer langen Stange leitet. Weiter hinten liegt der (durch den Bären) getötete Ochse auf dem Rücken. Im Hintergrunde sieht man rechts eine gotische Kirche; links befindet sich auf einem vorragenden Felsen eine Burg. Ziemlich reiche Vegetation. Vögel fliegen durch die Luft. Vergl. Abb. XVI, S. 147.

5 v. 184 : 117. Die Burgen «hewen» und «guttenberg». ∽ Cgm. 436, S. 4 v. (nur der untere Teil ist hinzugefügt): Zwei Burgen liegen auf ragenden Felsen einander gegenüber. Dazwischen fliesst ein Bach. Am Ufer stehen Weiden. Zwischen den Felsen spriessen Pflanzen empor.

6 v. 181 : 117. Kaiser Kuri verleiht seinem jüngsten Sohne «Lückirchen». (∽) Cgm. 436. S. 5 v: Im Vordergrunde befindet sich ein Kaiser mit seinen vier Söhnen zu Pferde. Der eine Sohn reitet mit ausgebreiteten Armen auf eine Stadt zu, die im Hintergrunde liegt. Abg. Muther II, 88.

7 v. 184 : 117. Der Kaiser mit seinen Söhnen in Kirchberg. ∽ Cgm. 436. S. 7 (nur steifer): Vor der Mauer einer Stadt (links davon ein Kirchlein sichtbar) geht der Kaiser mit der rechten auf einen Stock gelehnt, hinter ihm seine Söhne, darunter zunächst einer mit einem Kardinalshut (der Patriarch), die anderen in Zeittracht. Im Hintergrunde liegt eine Feste (Bibrach). Ganz hinten sieht man den Patriarch noch einmal in seiner Zelle sitzend.

9. 184 : 116. Der erste Herzog von Schwaben, Romulus, zieht vor Ulm. ∽ Cgm. 436. S. 9. (Der Herzog ist ruhiger aufgefasst): Im Vordergrunde reitet ein Ritter mit einer Fahne, die das Wappen der drei Löwen zeigt, auf eine befestigte Stadt zu. Im Hintergrunde wird noch an einer Mauer gebaut.

10. 185 : 117. Belagerung von Ulm. (∽) Cgm. 436. S. 10: Hinten liegt auf einem Felsen eine Feste. Im Vordergrunde befindet sich das Lager mit einem Zelte, Kanonen und Schutzständen für das Abschiessen von Schleudermaschinen, an denen zwei Knechte beschäftigt sind. Von links kommt ein Trupp Berittener herbei. Abg. Bodemann, Xyl. und typ. Ink. der K. öffentl. Bibl. zu Hannover, Nr. 62 (Tafel); Muther II, 89.

11 v. 186 : 117. Der Herr von Herrenberg giebt Ruland von Tübingen seine Tochter. (∽) Cgm. 436. S. 12: Hinten liegt eine Feste auf einem abschüssigen Berge: Eine Frau (in Modekostüm, das Haar durch ein Haarnetz zusammengehalten) schreitet mit der Rechten ihr Kleid aufraffend auf eine Gruppe von Männern zu, von denen einer ihr seine Hand reicht.

12 v. = 10.

13 v. 184 : 116. Der Markgraf von Baiern schwört Urfehde (∽) Cgm. 436. S. 13: Hinten liegt eine turmlose Kirche mit rundem Choranbau. Auf beiden Seiten stehen Männer, die teilweise zum Schwure die Hände erheben, teils zur Bekräftigung ihrer Aufrichtigkeit die rechte Hand auf die Brust legen.

15 v. 186 : 118. Markgraf Werdel bekämpft mit Kaiser Konstantin, der durch einen Traum veranlasst mit dem Kreuzesbanner zum Kriege auszieht, die Ungarn. ∽ Cgm. 436. S. 9 v.: Links sieht man den Kaiser mit seinen Rittern, die den Kreuzesbanner tragen. Von der anderen Seite kommt der Markgraf mit seinem Gefolge. In der Mitte sieht man eine hohe Felspyramide.

17. 184 : 116. Die Kaiserin Helena predigt Konstantin unter Beistand des Eusebius das Christentum (∽) Cgm. 436, S. 19 v.: Auf der einen Seite steht Helena mit gebietender



Pose und ein Mönch, auf der anderen der jugendliche Kaiser mit zwei Begleitern, der zur Bekräftigung seines Versprechens die Rechte auf seine Brust legt. Hinten liegt eine Kirche, links davon auf einem Hügel noch mehrere Gebäude.

20. 186 : 117. Auf Befehl der hl. Clareta wird das Heer, das die Bewohner des heiligen Berges bekriegen will, mit Blindheit geschlagen. ∽ Cgm. 436, S. 24 v. (fortgelassen ist ein Mann, der vor der Heiligen auf die Kniee fällt): Rechts steht die Heilige (in Zeitkostüm), die Hand zur Beschwörung erhebend, auf der anderen Seite eine Anzahl Männer (kleiner) mit geschlossenen Augen, die sich nur tastend vorwärts bewegen. Hinten steht eine Burg auf einem Felsen; am Abhang eine Kirche.

21 v. 185 : 127. Belehnung Alban's mit Mersburg. ∽ Cgm. 436, S. 25 v.: Im Vordergrunde stehen zwei Ritter, von denen der eine sich (ähnlich wie S. 6 v) mit ausgebreiteten Armen einem Schlosse zugewendet ist, das sich hinten auf einem Felsen befindet; diesem gegenüber liegt ein Kloster, aus dessen einem Fenster eine Gestalt herausschaut.

24. 184 : 117. Der Herr von Kelmütz wird von seinem Schreiber an einem Abhang heruntergestürzt. ∽ Cgm. 436, S. 29 v: An einer abschüssigen Stelle eines Burgberges steht ein Mann, der beide Hände erhebt; ein anderer stürzt gerade kopfüber den Abhang herab. Im Vordergrunde führt eine ältere Frau einen Knaben an der Hand. Links sieht man einen Teil einer Kirche.

26. 187 : 119. Der Herr von Rotenfan belagert mit seinen Bundesgenossen Lindau: Im Vordergrunde sitzt ein älterer Mann auf seinem Pferde, in trotziger Haltung dem Kastelle zugewandt, das auf der rechten Seite auf einem Felsen liegt. Eine Schar von Rittern reitet aus dem Hintergrunde herbei. Hinten liegt noch eine wohlbefestigte Stadt.

28 v. 184 : 117. Der Sohn des Herzog Hugo kämpft mit den Bauern. (∽) Cgm. 436, S. 34 v.: Von rechts kommen die Bauern (mit Pickelhauben), nur mit Sensen und Aexten bewaffnet. Von der andern Seite stechen Berittene mit langen Lanzen auf die Bauern ein; einer von ihnen liegt schon auf dem Boden. In der Mitte befindet sich ein Hügel.

30 v. 183 : 112. Kampf zwischen Staufern und Habsburgern. ∽ Cgm. 436, S. 32: Im Vordergrunde kämpfen Landsknechte mit Aexten und Lanzen. Hinten steht in der Mitte ein Ritter (unverhältnismässig gross), der mit der Rechten an sein Schwert greift, mit der Linken die Lanze hält.

31 v. 185 : 117. Kämpfe zwischen dem Herren von Rotenfan und dem von Helfenstein. (≍) Cgm. 436, S. 38: Vier Soldaten kämpfen mit einander auf ebener Erde mit langen Aexten. Hinten liegt eine Stadt.

34. 186 : 117. Das Schloss «zu der langen Argo» auf dem «Gaisbühel». ∽ Cgm. 436, S. 41. (Stark vergrössert, ein Teil hinzugefügt): Ein Schloss liegt auf einem abschüssigen Felsen. Auf einem Vorsprung desselben sieht man einen Geissbock stehen. Unten liegt ein See, dessen Ufer mit Pflanzen bewachsen sind.

39. 186 : 117. Der Graf von Rotenfan kämpft um die Ehre der Königin von Kathay mit einem Ritter, der sie der Untreue beschuldigt hat (∽) Gm. 436 S. 48 v. (steifer): Innerhalb von Schranken kämpfen zwei Ritter mit Aexten mit einander. Hinten steht die Königin mit drei Frauen (in ängstlich gespannter Aufmerksamkeit den Kampf beobachtend). Hinten liegt eine Stadt.

43 v. 186 : 118. Die Königin Elisa von Portugal fordert den jungen Arbogast auf, die Heiden zu bekämpfen: Auf der rechten Seite steht eine Königin mit einer Dienerin am Ufer des Meeres, die sich in graziöser Weise einem jungen Edelmanne zuneigt und ihn auf ein Segelschiff hinweist, das mit einer bewaffneten Besatzung auf dem Meere schwimmt.

52. 186 : 115. (∽) Cgm. 436 S. 67 (teilweise ≍). Auf der einen Seite stehen drei Kaiser auf der anderen drei Päbste (alle verschiedenartig charakterisiert).

317. II. s. l. e. a. (Ulm, Dinckmut, n. 1486) 4°.

Litt. Panzer I, S. 38, Nr. 768; Hain-Copinger 10116; Ebert 12051; Hassler, Die Buchdruckergeschichte Ulms S. 123, Nr. 111; Graesse IV, S. 220; Brunet, Man. III, 1094; Muther 354; Vergl. S. 148.

Ex. *Frankfurt, London, *München.

2 v. = I 2 v.
4 v. = I 4 v.
5 v. = I 5 v.
6 v. = I 6 v.
7 v. = I 7 v.
9. = I 13 v.
10 v. = I 11 v.
12. = I 12 v.
13. = 9.
14 v. = I 15 v.
16 v. = I 17.
19 v. = I 20.
21. = I 21 v.
23 v. = I 24.
25 v. = I 26.
27 v. = I 28 v.
29 v. = I 31 v.
35 v. = I 39.
40 v. = I 43 v.

Thwrocz, Johannes de, Hungarie regum chronica.

320. I. Brünn (Conradus Stahel de Blaubeuren et Mathias Preilein) 20. März 1488. fol (68 Blatt).

Litt. Panzer I, 263,2; Hain-Copinger 15517; Ebert I, S. 321, Nr. 4141; Brunet, Man. I, 582; Potthast I, S, 665; Vergl. S. 149 f.

Ex. *Berlin, *Berlin Kupferstichkabinett, Ingolstadt, London, *München (unkomplet), Olmütz, Pest, *Wien.

Anm. Genaue Kopien dieser Formschnitte sind die Miniaturen der eine deutsche Uebersetzung dieser Chronik enthaltenden Handschrift der Heidelberger Universitäts-Bibliothek Nr. 156, hier abkürzungsweise mit ∽ C. P. G. 156, S. ... bezeichnet.

1 v. 138 : 235. Einfall der Mongolen: Man sieht eine Anzahl Berittener mit orientalischem Kopfputz und verschiedenartig charakterisierten Fahnen in den Händen. Davor bewegt sich ein langer Zug von Gefangenen, darunter Frauen und Kinder zwischen Hügelreihen nach dem Hintergrunde zu; auch (erbeutetes) Vieh wird mitgetrieben. ∽ C. P. G. 156, S. 1 v.

13. 158 : 139. Attila: Ein frontal auf einer Bank sitzender König mit langem Bart- und Haupthaar; in der rechten Hand hält er ein Schwert, in der linken eine Fahne. Ueber seinem Haupte schwebt eine Krone. Sein Gewand besteht aus einem weiten Mantel mit Kragen und langen Aermeln. (∽) C. P. G. 156, S. 5.

25 v. 159 : 139. 1. Capitaneus: Ein Herrscher sitzt etwas ungelenk auf einem kastenförmigen Stuhle, mit energisch-charakteristischem Profile nach rechts gewendet; langer Bart, Mütze mit aufgeschlagener Krämpe und Quaste. Langer Rock mit gebauschten Aermeln. Heftig bewegte Beine. ∽ C. P. G. 156, S. 18.

26 v. 158 : 138. 2. Capitaneus: Auf einer würfelförmigen Bank frontal sitzender Jüngling mit einem Kranze in dem langen Haare. Gegürtetes langes Gewand, das vornen aufgeschlagen ist, sodass das rechte Bein sichtbar wird. ∽ C. P. G. 156, S. 19 v.

27. 158 : 137. 3. Capitaneus: Nach rechts gewendeter thronender Mann im Dreiviertelprofil gesehen. Langes Gewand, lebhafte Handbewegung.

27 v. 158 : 138. 4. Capitaneus: Nach rechts gewendeter Jüngling auf einem hohen Sessel (ähnlich 26 v). Sein Obergewand ist durch eine Fibel zusammengehalten. ∽ C. P. G. 156. S. 20 v.

28. 158 : 137. 5. Capitaneus: Nach links gewandter thronender Herrscher, der einen Stab in der linken Hand hält. ∽ C. P. G. 156, S. 21.

28 v. 159 : 136. 6. Capitaneus: Auf einer profilierten Bank frontal sitzender Mann mit kleinem Kopf und Vollbart; langes Gewand. Heftige Handbewegung. – C. P. G. 156. S. 21 v.

29. 7. Capitaneus = 27. – C. P. G. 156, S. 22.

33. 160 : 138. Stephan I.: Frontal auf einem gepolsterten Throne sitzender König. Seine Linke ruht auf dem Reichsapfel, in der Rechten hat er den Szepter. Sein bekröntes Haupt von edelem Ausdrucke umgiebt ein Heiligenschein. Langes Gewand mit Kragen. Einrahmung durch zwei durch einen Bogen verbundene Säulen. – C. P. G. 156, S. 27.

35 v. 162 : 140. König Petrus: Ein etwas nach rechts gewendeter König mit Vollbart auf einem feldstuhlartigen Sessel mit Greifenköpfen sitzend. Er hat eine Krone, in der Rechten ein Szepter, der Linken den Reichsapfel. Mantel mit Pelzkragen. – C. P. G. 156, S. 30 v.

36 v. 162 : 139. Abe: Ein nach links gewandter König der schlecht auf seinem Stuhle sitzt. In der rechten Hand hat er den Szepter, in der linken einen Reichsapfel. Langes, Gewand mit Kragen. – C. P. G. 156, S. 31 v.

42. 161 : 139. Andreas I.: König mit Vollbart, in der Rechten den Szepter, sitzt in einem Zelte. – C. P. G. 156, S. 38.

44. 161 : 138. Salomon: Auf einem plumben, aus Brettern zusammengezimmerten Throne sitzt ein bärtiger König, nach rechts gewendet; mit der Linken hält er den Reichsapfel vor sich, in der rechten Hand hat er den Szepter. – C. P. G. 156, S. 40 v.

45 v. 160 : 138. Bele I.: Etwas nach links gewendet, sein aufgedunsenes Gesicht ist en face aufgenommen, in der Linken hat er den Reichsapfel, der Rechten den Szepter. Thron ähnlich 44; nur sind Vorhänge an den Seiten angebracht.

53 v. 162 : 139. Beysa: Bärtiger König, etwas nach rechts gewendet, links den Reichsapfel, rechts den Szepter, sitzt auf einem gepolsterten Sessel. Aermelloses langes Obergewand. – C. P. G. 156, S. 53.

56. 162 : 139. Ladislaus I.: Frontal auf einer profilierten Bank sitzender König mit zweigeteiltem Spitzbarte, langem bauschigem Obergewande, mit Krone und Heiligenschein. In der Rechten hält er eine Streitaxt, in der linken Szepter und Reichsapfel. – C. P. G. 156, S. 56.

59 v. 171 : 138. Colomannus: Aelterer bartloser König mit gegürtetem Gewande, rechts Reichsapfel, links Szepter. Ueber seiner Krone schwebt noch eine Bischofsmütze. Er sitzt auf einem einfachen Stuhle (etwas schief gestellt) mit einer Verzierung an der Rücklehne. – C. P. G. 156, S. 61.

62. 158 : 139. Stephan II.: Auf einem gepolsterten Stuhle sitzt ein König mit langem Bart- und Haupthaar, etwas nach rechts gewendet. Er hat Reichsapfel, Szepter, ein langes Gewand mit Pelzkragen, aus dem das linke Bein hervortritt. Darüber ist ein Kreuzgewölbe angedeutet. An den Schlusssteinen sind Wappen angebracht. – C. P. G. 156, S. 64 v.

64 v. 158 : 138. Bele: Ein blinder König sitzt nach links gewendet auf einer Art Feldstuhl. Links Reichsapfel, rechts Szepter, kurzes Gewand. – C. P. G. 156, S. 67 v.

66 v. 160 : 139. Geysa: Frontal auf einer einfachen Bank sitzender bärtiger König, in der Rechten den Szepter, der Linken den Reichsapfel haltend. – C. P. G. 156, S. 70.

68. 159 : 140. Stephan III.: Ein nach rechts gewendeter König sitzt auf einer einfachen Bank; er hält die rechte Hand mit dem Szepter vor sich. – C. P. G. 156, S. 72.

68 v. 159 : 136. Bele: Frontal auf einer einfachen Bank sitzender bärtiger König mit Szepter und Reichsapfel. Das lange Obergewand ist aufgeschlagen, so dass das rechte Bein sichtbar wird. – C. P. G. 156, S. 73.

69. 158 : 138. Emerich: Ein auf einer etwas profilierten Bank sitzender bärtiger König mit Szepter und Reichsapfel. Ganz frontal aufgenommen. – C. P. G. 156, S. 73 v.

69 v. 158 : 138. Ladislaus: Jugendlicher, bartloser König, nach links gewendet mit Szepter und Reichsapfel, kurzem Leibrock mit langen geschnürten Aermeln und enganliegenden Hosen. Er sitzt auf einer einfachen, länglichen Bank. – C. P. G. 156, S. 74.

70. 158 : 140. Andreas II.: Nach rechts gewendeter bärtiger König, etwas vornübergebeugt, mit Szepter und Reichsapfel. – C. P. G. 156, S. 74 v.

71. 159 : 138. Bele II.: Jugendlicher König mit den Krönungsinsignien, nach links gewendet, mit langem Gewand und Kragen. C. P. G. 156, S. 76.

72. 159 : 139. Stephan V.: Stark nach links sich wendender, bärtiger König mit herausfordernder Miene; wild gebauschtes Gewand. Er hat Szepter und Reichsapfel. – C. P. G. 156, S. 77.

72 v. 159 : 138. Ladislaus IV.: Auf einer einfachen Bank (mit ausgeprägten Ornamenten) frontal sitzender, bärtiger König mit den Insignien. Das linke Bein tritt unter dem Gewande hervor. (–) C. P. G. 156, S. 77 v.

73 v. 160 : 140. Andreas III.: Jugendlicher bartloser König sitzt auf einer gotisch ornamentierten Bank. Er wendet seinen Kopf nach links (gespreizte Haltung). – C. P. G. 156, S. 79.

74 v. 169 : 140. Wenzel: Auf einer einfachen Bank sitzt ein König mit charakteristischem Profile, stark nach links gewendet. Er hat die Kroninsignien in den Händen. Unter dem Mantel (mit Pelzkragen) treten die Beine hervor. – C. P. G. 156, S. 80 v.

76. 159 : 140. Otto: Ein bärtiger König mit den Insignien sitzt etwas nach rechts gewendet auf einem feldstuhlartigen Sessel. Er hat einen Mantel mit Pelzkragen. – C. P. G. 156, S. 82.

76 v. 157 : 137. Karl: Jugendlicher bartloser König mit Szepter und Reichsapfel sitzt nach links gewendet auf einer einfachen Bank, auf der ein Kissen liegt. – C. P. G. 156, S. 83 v.

84 v. 155 : 136. Ludwig: Bartloser König mit den Kroninsignien, mit mürrischem Ausdrucke, etwas nach links gewendet. Unter dem Mantel hat er ein enganliegendes Untergewand. – C. P. G. 156, S. 91.

97. 138 : 183. Königin Maria: Nach rechts gewendete Königin mit Szepter und Reichsapfel. Sie sitzt auf einem Throne mit Vorhängen. Langes Gewand mit Schleppe. Unter der Krone trägt sie noch ein Kopftuch. – C. P. G. 156, S 104 v.

103. 189 : 160. Karl = 76. – C. P. G. 156, S. 111.

107. 200 : 139. Sigismund: Ein bärtiger König, der drei Kronen über einander hat, sitzt schlecht auf dem profilierten Stuhle mit einfacher Lehne, etwas nach links gewendet. Er hat Szepter und Reichsapfel in den Händen. Sein Gewand hat einen Pelzkragen. Darunter treten die Beine hervor. – C. P. G. 156, S. 116.

120 v. Albrecht = 44. – C. P. G. 156, S. 129 v.

123. 162 : 140. Ladislaus: Schöner bartloser König mit langen gedrehten Locken sitzt etwas nach rechts gewendet auf einem Feldstuhle mit Greifenköpfen. Er hat die Insignien und einen Pelzkragen. – C. P. G. 156, S. 132 v.

124. Ladislaus = 36 v. – C. P. G. 156, S. 134 v.

133. 139 : 158 Johannes Wayvoda: Ein Ritter in Rüstung ohne Helm mit langen Haaren steht nach rechts gewendet aufrecht da, das Schwert an die rechte Schulter legend, in der Linken einen länglichen spitz zulaufenden Schild haltend. – C. P. G. 156, S. 145 v.

146. 159 : 139. Mathias: Jugendlicher thronender König mit langen Locken sitzt nach rechts gewendet auf einer einfachen Bank. Er hat Reichsapfel, Szepter und einen Pelzkragen. (–) C. P. G. 156, S. 164.

325. II. Augsburg, Erhard Ratdolt, tertio nonas Junij 1488. 4°.

Litt. Zapf, Augsburgs Buchdruckergeschichte I, S. 84; Dibdin Bibl. Spenc. IV, S. 480—487, 934; Panzer I, 114, 79; Hain-Copinger 15518; Ebert I, S. 321, Nr. 4142; Brunet V, 852; Muther 329; Vergl. S. 152 ff.

Ex. *Berlin-Kupferstichk., Hannover, Ingolstadt, London, Manchester, * München, Pest, * Wien, * Wien Albertina.

Anm. Die Formschnitte gehen teilweise auf dieselbe Vorlage zurück wie I, hier bezeichnet mit ⌣ I . . .

S. I v. 176 : 114. Kampf des Königs Ladislaus gegen die «cuni» (Hunnen), die die Frauen der Ungarn geraubt haben: Im Vordergrunde stürmt der König auf seinem Pferde in voller Rüstung die Strasse dahin, indem er mit seiner Streitaxt weit ausholt, um auf einen Hunnen einzuhauen, auf dessen Pferd hinten noch eine Frau sitzt, und der eben einen Pfeil auf seinen Gegner abschiessen will. Weiter hinten sieht man die beiden wieder; sie sind von den Pferden gestiegen und Ladislaus geht auf den Feind los, um ihn gefangen zu nehmen, während die Frau (mit gelösten Haaren) sein Schwert hält. Hinten sieht man eine Burg auf einer steilen Anhöhe. Abg. Muther II, 75.

11. Krieg des Königs Ladislaus in Rumänien: Eine Reiterschlacht. Die Parteien prallen auf einander. Man sieht, wie auf der einen Seite die Pferde scheu werden, unwillig die Köpfe umwenden und teilweise davoneilen. Ein Reiter sinkt von einer Lanze durchbohrt vom Pferde. Hinten Landschaft. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 481.

11 v. Kampf zwischen Römern und Hunnen: Fusskampf. Die Hunnen, die Schilde und krumme Säbel haben, kommen von rechts. Die Römer, die nur durch Panzer geschützt sind, kämpfen mit Lanzen und Streitäxten. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 482; Humphreys, Masterpieces of Early Printers and Engravers, London 1870. fol. Pl. 43.

12. (⌣) I 13. König Attila: Auf einem breiten Throne sitzt ein König mit Vollbart und langen herabwallenden Haaren. Eine Krone schwebt über seinem Kopfe. Mit der rechten Hand hält er sein Schwert in senkrechter Richtung aufrecht, in der Linken eine Fahne mit einem Raubvogel als Wappenzeichen.

15 v. Schlacht auf den catalaunischen Gefilden = 11.

24 v. Arpad I. = 12; nur ist der Hintergrund, die Krone und die Fahne weggeschnitten (den Stock der Fahne hat er noch in der Hand).

25 v. Kampf des Arpad mit Swatopluk = 11 v.

26. 132 : 115. (⌣) I 26 v. Zobolch: Ein jugendlicher Mann mit langen Haaren sitzt auf einem Sessel. Ueber dem Wams hat er einen Mantel, der durch einen Gürtel zusammengehalten wird, woran ein Dolch hängt. Die rechte Hand hat er in die Seite gestemmt, die linke stützt er auf den Szepter. Hinten ist eine Quadermauer mit einem Ausblick durch ein Fenster.

26 v. 133 : 115. Gyula: In einem ummauerten Raume sitzt ein abschreckend hässlicher Mann mit langem Bart, ganz nach rechts gewendet; er hat einen Szepter in der Hand.

27. (≍) I 27 v. Cund: Auf einem Stuhl mit hoher Rücklehne sitzt nach links gewendet ein hässlicher Mann mit einem Turban.

27 v. Leel = 26: nur ist der Hintergrund weggeschnitten,

28. Verbulchu = 26 v; ohne Hintergrund.

28 v. 135 : 114. Urs: Ein älterer Mann mit Vollbart im Dreiviertelprofil. Er hält ein grosses Schwert über die rechte Schulter. Hinten ist ein Vorhang.

31 v. 55 : 126. Kampf der Ungarn und Bulgaren: Kampf zwischen Fusstruppen ähnlich 11 v.

33. (×) I 33. König Stephan: Ein König sitzt mit seinem Szepter auf einem Throne. Engel halten über ihn eine Krone. Links sitzt neben ihm ein Kind (St. Emerich) mit einem Nimbus; es hat auch ein Szepter. Rechts sieht man das ungarische Wappen. Abg. Humphreys, Masterpieces of Early Printers and Engravers. London 1870. fol. Pl. 43.

33 v. Kampf des König Stephan: Wilder Reiterkampf. In der Mitte entsteht ein allgemeines Getümmel. Die eine Partei hat Pelzmützen und Schilde, die andere (die Ungarn) sind wie Ritter gekleidet. Hinten Landschaft mit einer Stadt.

35 v. (×) I 35 v. König Petrus: Ein König mit Vollbart von gutmütigem Ausdruck sitzt auf seinem Throne. In der rechten Hand hat er den Reichsapfel, in der linken den Szepter. Hinten eine ornamentierte Wand.

36 v. (≍) I 36 v. Abe: In einer Fensternische, die durch Säulen abgeschlossen wird, sitzt ein König, etwas nach rechts gewandt.

41 v. (⌣) I 42. Andreas: Ein König sitzt in einem Zelt.

43 v. König Salomo: Ein König mit langem Barte, etwas finsterem Ausdrucke, sitzt in majestätischer Haltung auf einem Throne.

45. (⌣) I 45 v. Bele I: Ein jugendlicher König mit langem Haar sitzt in einer Fensternische. Auf der Lehne seines Stuhles sieht man zwei Putten.

49 v. Kampf zwischen dem König und den Herzögen Beysa und Ladislaus = 33 v.

52 v. × «König Salomo» auf dem Stiche, das «Urteil Salomonis» des Meisters FVB (Bartsch 2), König Beysa: Ein jugendlicher König sitzt unter einem Baldachine in zierlicher Haltung den Kopf etwas nach der linken Schulter zu senkend. In der Linken hält er den Reichsapfel, in der Rechten den Szepter. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 483. Vergl. S. 151. Abb. XVIII.

55. König Ladislaus: Ein König (mit einem Heiligenscheine) sitzt in voller Rüstung auf seinem Pferde, das ebenfalls gepanzert ist.

58 v. (⌣) I 59 v. Coloman: Ein König mit einem unliebenswürdigen bartlosen Gesichte sitzt auf einem Throne. Ueber der Krone schwebt noch eine Bischofsmütze. An der Seite Ausblick auf eine tonnengewölbte Halle.

61. Stephan II. = 35 v; ohne die ornamentierte Hinterwand.

63 v. (×) I 64 v. Bele: Auf der linken Seite eines Zimmers sitzt der blinde König mit einem Vollbart auf einem spätgotischen Thronsessel, Szepter und Reichsapfel in den Händen.

65. König Geyse II.: Ein König mit langem Bart- und Haupthaar sitzt nach links gewendet auf einem gotischen Stuhle mit Szepter und Reichsapfel.

66. Kampf der Ungarn und Theutonen = 11.

67. Stephan III.: Ein König sitzt behaglich auf seinem Throne den Körper schräg anlehnend und die Füsse von sich streckend.

68. Bela: Ein schöner auf einer Bank sitzender bartloser König mit gutmütigem (behäbigem) Ausdrucke.

68 v. König Emerich = 63 v.; ohne Rückwand. In die Augen sind Pupillen eingezeichnet, sie erscheinen nicht mehr blind.

69. (⌣) I, 69 v. König Ladislaus III.: Jugendlicher König, der nach links gewendet ist. Ziemlich gewöhnlicher Ausdruck.

69 v. ≍ Der «knieende König Salomo» auf dem Stiche der «Götzenanbetung» des Hausbuchmeisters (Lehrs 7). Andre II.: Stark nach links gewandter bärtiger König, der unter einem Baldachine sitzt, mit Reichsapfel, sein Schwert senkrecht in die Höhe haltend.

70 v. König Bele IV. = 68; nur eine Rückwand mit Wappen ist hinzugefügt.

71. Kampf König Beles mit Ottacar von Böhmen = 31 v.

72. (⌣) I, 72. König Stephan V.: Jugendlicher bartloser König mit langen Haaren unter einem Baldachine.

72 v. König Ladislaus IV. = 69 v.; hinzugefügt: Vorhänge am Thron. Hinten Durchblick auf eine Nische mit zwei Fenstern.

73 v. Andreas III. = 69.

74 v. Wenzel = 41 v.; das Zelt ist zu beiden Seiten weggeschnitten.

76. Otto: Auf der rechten Seite in einer Halle sitzt ein hässlicher König mit verwildertem Bart- und Haupthaar. Er hält einen langen Szepter in der Hand.

77. Karl = 52 v.; ohne Rückwand.

79 v. Krieg König Karls und Bazarad = 11.

84 v. 133 : 114. ≍ «König Salomo» auf dem «Urteil Salomonis» des Meisters E. S. (Bartsch 7). Ludwig: Ein König mit langen Haaren sitzt auf einem gepolsterten Stuhle (Gezierte Stellung). Er hat ganz enganliegende Kleider. Abg. Muther II, 76.

87. Kampf gegen die Kroaten = 33v.

89. Kampf des Stephan Wayvode mit Ludovicus Maritus Yehannes bei Neapel = 11.

96v. 187 : 115. ≍ «Dame» des «Liebespaares» des Hausbuchmeisters (Lehrs 75); Laubbekränzung des Thrones ⌣ derselben Vorlage. Königin Maria: In der Mitte sitzt eine Frau mit einer Krone über der Haube, Szepter und Reichsapfel. Der untere Teil der Rückwand ist ornamentiert. Ein Zweig umrahmt die Rücklehne des Thrones. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 484. Vergl. Abb. XX, S. 155.

102v. Karl = 36v; ohne Rückwand.

106v. Sigismund = 65. Ueber dem König ist ein grosser gotischer Baldachin, neben ihm ein Wappen hinzugefügt.

107v. Zug Sigismunds an die Moldau = 11.

114. Kampf mit den Hussiten = 11v.

114v. Zug der Ungarn nach Bosnien = 33v.

121. König Albert = 76; ohne Rückwand.

123v. König Ladislaus = 84v; ohne Rückwand.

125. König Ladislaus = 63v; ohne Rückwand.

128. Krieg des Johannes Wayvode = 11v.

129v. = 11v.

130v. = 33v.

132. Krieg gegen die Türken = 33v.

133. Krieg in Rumänien = 11.

134v. 130 : 114. (⌣) I 133. Johann Wayvode: Ein Ritter, der mit der Rechten sein Schwert schultert, mit der Linken einen länglichen Schild festhält, steht auf dem freien Felde (dürftige Landschaft). Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 483; Muther II, 78.

136v. = 11.

142v. Belagerung. a. = Rolevinck, Fasciculus temporum, Venedig 1480 (X; Hain 6926), 14*. — b. = Rolevinck, Fasciculus temporum, Venedig 1481 (XIV; Hain 6928) 14b**.

149. Mathias = 69 mit Hinterwand Wappen und Fenster.

156. (⌣) I 1v. Einfall der Tartaren: In einem hügeligen Terrain sieht man ein Reiterheer heranrücken. Vor sich treiben sie Gefangene her, Männer mit auf den Rücken gebundenen Händen, Frauen und Kinder, endlich erbeutetes Vieh. Abg. Muther I, S. 43.

---

334. Petrarca, Franciscus, **Libro degli homini famosi.** Verona (Polliano), Felix Antiquarius et Innocens Ziletus, 1476. fol.

Litt. Dibdin, Th. F. Catalogue of the Casano Library. S. 87, Nr. 130; Hain-Copinger 12808; Ebert 16449; Vergl. S. 156.

Ex. Bologna, *London, Manchester.

Anm. Nur Umrahmungen (für Handzeichnungen) mit Flecht- und Knotenornamenten.

---

336. **La hystoria Real di franza comenzando a Constatino impatore** etc. Mutina, Petrus Maufer, 1491. fol.

Litt. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 167 ff; Hain 5118. Vergl. S. 156 f.

Ex. London, Manchester.

Anm. Beschreibung nach Dibdin (a. a. O.).

1. Umrahmung mit Medaillon; darin:

a. Constantinus: Inschrift: $\frac{\text{CO}}{\text{TI}}$ ≍ der Vorderseite des Palaeologus-Medaille des Vittore Pisanello (Friedländer I): Profilbild des Kaisers. Abg. Dibdin IV, S. 168a.

b. FIOVO: Ein nach rechts herausschauender Mann mit Helm und reichem Panzer (in der Mitte durch ein Cherubim geschmückt, an dessen Seiten zwei Tierköpfe). Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 168b.

c. RICIERI: Nach links herausschauender Mann in Renaissance-Tracht. Er hat eine Mütze auf dem Kopfe. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 168c.

d. Initiale mit Porträt des Pabstes Sylvester.

---

* Vergl. S. XVIII.

** Vergl. S. XIX.

340. **Cronecken der sassen,** Mainz, Peter schoffer, 1492. fol.

Litt. Zapf, Buchdruckgeschichte von Mainz. S. 106; Panzer I, p. 196, Nr. 338; Hain-Copinger 4990; Ebert Nr. 2833; Graesse, Trésor I, S. 504; Brunet, Man. I, 1887; Muther 638; Vergl. S. 162.

Ex. *Berlin Kupferstichk., Braunschweig, Darmstadt, *Frankfurt a. M., Haag, Hannover, *Heidelberg, London, *München.

Anm. Viele Formschnitte* von zwei Meistern, zahlreiche Wiederholungen.

Abb. Muther II, Tafel 108 und 145—149. Vergl. S. 21, S. 169, Abb. XXII, 171. Abb. XXIII und S. III.

Schedel, Hartmann, **Liber Chronicarum.**

372. I. Nürnberg, Anthonius Koberger, 1493. fol.

Litt. Panzer, Ann. typ. II, 212, Nr. 221. Dibdin, Bibl. Spenc. III, 255 f; Hain-Copinger 14508; Ebert I, S. 322, Nr. 4147; Graesse Trésor III, S. 254; Brunet I, 1860; Hase, O. Die Koburger. Leipzig 1869, 8°, S. 35 f.; Muther 424; Thode, H. Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M. 1891. 8°. S. 158 f. und 182 f.; Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. IX, S. 93 f. und 184 f.: Loga, V. v. Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik; Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. XVI, S. 224: Loga, V. v. Beiträge zum Holzschnittwerk Michael Wohlgemuts. etc. Vergl. S. 172 ff.

Ex. *Berlin Kupferstichk., Besançon, Bonn, Braunschweig, Colmar, Dijon, Haag, *Heidelberg, Ingolstadt, London, Lyon, Manchester, Paris-St. Geneviève, München, Olmütz, Pest, Solothurn, Toulouse, Versailles etc.

Anm. 645 Formstöcke, 1809 Formschnitte von Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff.

Abb. Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 258 ff.; (Essenwein) Holzschnitte des 14. und 15. Jahrh. im Germanischen Museum CXXXVIII—CXL; Muther II, 120—123. etc. (in vielen Büchern meist verkleinerte Abbildungen).

383. II. Nürnberg, Koberger, 1493. fol. deutsch (trad. G. Alt):

Das buch der Croniken vnnd geschichten.

Litt. Panzer I, S. 204, Nr. 360; Hain 14510; Ebert Nr. 4148; Muther 425; Vergl. S. 172 ff.

Ex. Berlin Kupferstichk., Bonn, Colmar, *Frankfurt a. M., Haag, *Heidelberg, Leipzig, London, *München, Nürnberg, Pest, St. Gallen, Solothurn, Worms Paulus Museum, etc.

Anm. Formschnitte = I.

420. III. Augsburg, Hans Schönperger, 1496. gr. 4°. deutsch.

Litt. Hain 14511; Muther 309; Vergl. S. 181 ff.

Ex. Bonn, Leipzig, *München, Pest.

Anm. Formschnitte teilweise ⌣ I.

421. IV. Augsburg, Schönsperger, 1497, gr. 4°. lat.

Litt. Zapf, Augsburgs Buchdruckergeschichte I, S. 120; Panzer I, 125, 155; Hain-Copinger 14509; Ebert I, S. 322, 414 f.; Graesse II, S. 139; Brunet I, 1860; Muther 311; Vergl. S. 181 ff.

Ex. Augsburg, Cambridge, Haag, Leipzig, *London, Paris-Mazarine, Pest, St. Gallen.

Anm. Formschnitte = III.

---

* Die Formschnitte des «Dritten Teiles» wurden wegen ihrer Wichtigkeit meist schon im Hauptteile ausführlicher beschrieben, weshalb ich in diesen Fällen hier von einer genaueren Aufzählung abgesehen habe.



426. V. Augsburg, Schönsperger, 1500. gr. 4°. deutsch.
Litt. Hain-Copinger 14512; Ebert 322, 4148; Muther 310; Vergl. S. 181 ff.
Ex. *München, Pest.
Anm. Formschnitte = III.

Epistola Christoferi Colom . . . . . de Insulis in mari Indico nup inuentis.

427. I. s. l. e. a. (Basel, M. Furter, Nr. 1493). 8°:

De Insulis inuentis / Epistola Christoferi Colom etc.

Litt. Graese Trésor II, S. 228; Harrisse, Bibliotheca Americana Vetustissima S. 16 f.; Vergl. S. 185.
Ex. *London.

1. Wappen von Leon und Castilien.
1 v. 116 : 75. ≍ eines Schiffes auf dem Plan von Modon in Breydenbachs «Reisen» (Hain 3956 ff.). Inschrift: Oceanica classis.
2 v. 112 : 74. Landung des Columbus: Im Vordergrunde sieht man ein grosses Schiff ≃ Schiff auf dem Plan von Rhodos in Breydenbachs «Reisen». Hinten landet ein mit Männern gefülltes Boot, die von den nackten Eingeborenen Speise und Trank empfangen. Inschr. Insula hyspana.
3 v. 116 : 79. Aus der Vogelperspektive die Ansicht über die Inseln. Inschriften: Fernāda, Ysabella, hyspana, saluatorie, conceptōres, marie. Im Vordergrunde ein Schiff.
5 = 1 v.
7 v. 114 : 75. Bau einer Stadt am Strande des Meeres. Hinten sind Leute an einem Krahnen beschäftigt. Im Vordergrunde sieht man den schon erbauten Teil der Stadt. Inschrift: Insula hyspana.
10. 106 : 75. Fernād' rex hyspania: Ein stehender König, der in der linken Hand die Kreuzesfahne hält.
10 v. Granata: Wappen von Granada.

429. II. Basel, Johannes Bergmann de Olpe, 1494. 8°, als Anhang (S. 29 v) zu:

Verardus, Carolus, **In laudem Serenissi / mi Ferdinandi Hispania+ regis Bethi / cae & regni Granatae, obsidio, victoria & triūphus.**

Litt. Hain-Copinger 15942; Brunet V, 1129, Graesse II, S. 228; Harrisse S. 43 f.; Muther 492; Weisbach, W., Die Baseler Bücherillustration im XV. Jahrhundert. Strassburg 1896. 8°. S. 26 und 52 Nr. 72; Potthast S. 1085; Vergl. S. 185.
Ex. Bonn, Cambridge (Univ. Libr.), Freiburg, Havard Coll. Libr., *Heidelberg, *London, *München, Washington City-Libr., Zürich.

1. Fernandus Rex hispanie (≃) I, 10: Ein König steht (nach rechts gewendet) gerüstet mit gespreizten Beinen da. Er trägt am rechten Arm an Bändern das Wappen von Castilien, am linken das Cataloniens.
29 v. ≃ I 2 v.
31 v. ≃ I 3 v.
33 v. ≃ I 7 v.
36 v. ≃ I 1 v.
38. ≃ I 1.

430. III. s. l. e. a. (Basel, J. Bergmann? ca. 1494). 4°.

De Insulis inuentis / Epistola etc.

Litt. Hain 5491; Weisbach, Die Baseler Bücherillustration S. 58, Nr. 94; Vergl. S. 185.
Ex. *München.
Anm. Art und Anordnung der Formschnitte unterscheidet diese Ausgabe von I.
1 v. = II 29 v.
2 v. = II 31 v.
4. = II 36 v.
6 v. = II 33 v.

431. IV. Dati, Guil. ¶ **La lettera dellisole che ha trouato nuouamente il Re dispagna.** Florenz, 1493. 4°.

Litt. Brunet II, 165; Graesse IV, 183; Harrisse S. 30 f.; Copinger 1699; Pollard, A. W. Italian Book-Illustration. (Portfolio Monographs 1894) S. 72; Kristeller, Early Florentine Woodcuts, S. 41, Nr. 125 a; Vergl. S. 185 f.
Ex. *London.

1. 118 : 112. Man sieht zwei Schiffe auf dem Meere schwimmen; das eine ist schon auf dem jenseitigen Ufer gelandet, wo unbekleidete Eingeborene (unverhältnismässig gross) erschreckt flüchten. Links im Vordergrunde sitzt ein König auf einem Throne, gebieterisch die linke Hand ausstreckend. Die Umrandung schmückt ein Muster von scheinbar aneinander gereihten sechseckigen Holzbrettchen, die man perspektivisch sieht. Abg. Harrisse S. 30; Pollard, A. W. Last Words on the History of the Title-Page, London 1891. Nr. 14.

432. V. Dati, Guil. **Isole Trouate Nouamente Per / El Re di Spagna** / Florenz, 1495. 4°.

Litt. Harrisse S. 461 und Suppl. S. 4; Copinger 1885; Kristeller, Early Florentine Woodcuts. S. 41, Nr. 125 b; Vergl. S. 186.
Ex. Mailand, Libreria del Principe Trivulzio.
1. = IV 1.

433. VI. **Eyn schön hubsch lesen von etlichen inßlen / die do in kurtzen zyten gefunden synd durch dē / künig von hispania.** Strassburg, Bartolomess küstler, 1497. 4°.

Litt. Hain 5493 (Copinger III, S. 256); Ebert I, S. 371; Graesse, Trésor II, S. 228; Brunet, Man. II, 165; Harrisse S. 50; Vergl. S. 186.
Ex. Colmar, *London, München.

1. 82 : 117. Links Christus dozierend. Rechts ein König mit zahlreichem Gefolge.
7 v. = 1.

---

435. Caorsin, Guillelmus, Opera. I. Ulm, Ioannes Reger, 1496, fol.

Litt. Panzer III, 539, 45; Dibdin, Bibl. Spenc. IV, 466, Nr. 947; Hain-Copinger 4369; Hassler, Buchdruckergeschichte Ulms, Ulm 1840, S. 131, Nr. 137; Brunet, Man. I, 1556; Muther 366; Vergl. S. 186 f.
Ex. Berlin Kupferstichk., Bonn, *Darmstadt, Dijon, London, Manchester, *München, Nürnberg, Olmütz, Paris-St. Geneviève, Paris-Mazarine.
Anm. Sammelband von mehreren Schriften,

A. **obsidionis Rhodie Urbis descriptio.**

1 v. 224 : 127. Die Buchüberreichung: Hinten links auf einem ornamentierten Sessel sitzt der Magister Rhodi; von rechts tritt ein Mann mit einem Buche (Caorsin) an ihn heran. Hinten ein vergittertes Fenster.
2. Blumeninitiale auf schwarzem Grunde.
3 v. 210 : 125. Classis in mari veniens: Hinten links gewahrt man eine in das Meer hinausragende befestigte Stadt. Im Vordergrunde liegt eine Bucht mit einigen Schiffen.
5. 211 : 126. Moles et turris sancti Nicolai dirupta: et pugna mari et terra: Im Vordergrunde findet eine Seeschlacht statt, hinten wird ein auf einer Landzunge stehender Thurm erstürmt.
6 v. 212 : 126. Turris divi Nicolai et Ecclesia Sancti Antonij: Der Kampf um den Nikolaus-Turm (aus der Nähe). Die Türken haben jetzt nach der vom Beschauer abgewandten Seite des Dammes eine Brücke gebaut und bestürmen nun das Bollwerk von zwei Seiten.
8. 212 : 126. Osidio Rhodie: Man sieht die Stadt aus der Vogelperspektive, umgeben von dem Lager der Türken;

in demselben gewahrt man Wachen und Leute, die mit Verwundeten beschäftigt sind; auch Tote liegen auf der Erde. Im Vordergrunde wird der befestigte Hafen von türkischen Galeeren belagert. Im Innern der Stadt haben sich die Johanniter auf einem Platze versammelt.

9 v. 212 : 126. Georius fit suspensus: Auf einem grossen Platze im Inneren der belagerten Stadt wird ein Mann durch einen Henker im Beisein eines Geistlichen und der Ordensritter an den Galgen geknüpft.

10 v. 211 : 126. Orator thurci: et Miles Iherosolimitanus loquentes simul: Ein Ordensritter spricht von den Mauern der Stadt herunter mit einem davorstehenden Türken, der einen Heroldstab in der Hand hält.

12 v. 209 : 116. Pugna Thurcorum cum militibus et civibus Rhodiorum: Ein heftiger Nahkampf tobt in einer Bresche der Mauern. Vornen liegen Tote und Verwundete. Am Himmel erscheint eine Vision (die die Türken schrecken soll): Auf den Wolken steht ein Kreuz, links davon Johannes, rechts Maria mit Speer und Schild.

13 v. 220 : 126. Navis Christianorum oppugnatur per viginti triremes Thurcorum: Schiffe (des Königs Ferdinand von Sicilien) werden von türkischen Galeeren umzingelt.

14. 212 : 127. Classis Thurcensis discedit: Man sieht auf einem Landungsplatze zahlreiche Schiffe hinter einander liegen. Einige Personen sind dabei beschäftigt.

B. de Terremotus labe qua Rhodij affecti sunt.

15. = Initiale A.

16 v. 213 : 127. Urbs Rhodia labefacta Terramotu: Man sieht auf die Stadt, deren Mauern geborsten und deren Türme eingestürzt sind. Auf einem freien Platze knieen betend die Ritter.

C. de morte magni Thurci.

17 v. 213 : 127. Obitus magni Thurci: Der Sultan liegt ganz abgemagert, mit verzerrten Zügen in seinem Bett sein Oberkörper ist nackt, auf seinem Turban sitzt noch eine Krone. Ein Teufel ist im Begriff, seine Seele, dargestellt als ein kleines Kind, davonzutragen. Ihn umgeben seine Genossen (hässliche Gesichter), von denen einer (vom Rücken gesehen) vor dem Bette auf die Kniee gesunken ist.

18. Initiale S. Abg. (Essenwein) Holzschnitte des 14. und 15. Jahrh. im Germanischen Museum T. CXLIII.

D. de casu Regis Zyzymy.

20 v. 212 : 123. ⨯ Formschnitt in Breydenbachs Reisen (Hain 3956 ff) vor der Beschreibung von Rhodos (vergrössert: Kopiert ist links der zweite Reiter mit dem Pferdekopf des vordersten Reiters, der 3. und der 4. Reiter der ersten Reihe der mittlere Reiter der zweiten Reihe und der ganz hinten [rechts oben] allein Reitende) Zyzymus cum nonnullis thurcis equitans: Eine Gruppe von sechs türkischen Reitern mit hässlichen Gesichtern. Hinten etwas Landschaftszeichnung. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, 467; Essenwein (a. a. O.) T. CXLIII.

21. Initiale N. Abg. Essenwein (s. o.) T. CXLIII. Vergl. S. 161.

21 v. 212 : 126 Bagyazit et Zyzymi fratres more thurcorum cum nonnullis thurcis pugnantes: Heftiger Reiterkampf zwischen Türken. Am Boden liegen Verwundete und Tote.

23. 211 : 126. Zyzymus equitans cum quibusdam Thurcis more fugientis: Eine Schar reitender Türken sprengen durch eine Felsschlucht. Abg. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, S. 469.

24. 212 : 127. Zyzymus alloquens Soldanium Regem Babilonie et Egipti: In einem durch grosse Fenster beleuchteten Raume steht links der Sultan mit seinem Gefolge, während von der andern Seite «Zyzymus» seinen spitzen Hut lüftend mit seinen Begleitern herbeikommt.

26 v. 211 : 126. Zyzymus prostratus ante pseudo prophetam Mahametum apud Camecham: In einer romanischen Halle kniet Zyzymus mit zwei Begleitern vor einem Sarkophage, dessen Deckel eine Inschrift zeigt. Ueber dem Sarge hängt eine Ampel. Ein vierter Türke tritt eben den Hut lüftend in die Kapelle ein.

27 v. 212 : 126. Zyzymy et Cilicie Rex pedestres colloquentes: In der Mitte stehen zwei türkische Fürsten mit ihrem Gefolge. Hinten gewahrt man den Eingang zu einem turmartigen Gebäude; daneben sieht man über eine Mauer auf eine orientalische Landschaft.

29 v. 211 : 126. Magister cum Baiulius et prioribus: et ante cum oratores more thucorū induti: Der Grossmeister sitzt auf einem Sessel, die Ordensritter auf Bänken, welche an den Wänden eines Saales angebracht sind. Rechts vornen stehen zwei Türken.

30 v. 213 : 126. Navis Religionis rhodiorum et magistri Zyzymum deferentes: Ein grosses Schiff und der Schnabel eines zweiten sind sichtbar; vor dem ersten Schiffe liegt ein Kahn (die Schiffe ragen zu weit aus dem Wasser heraus). Im Vordergrunde gewahrt man einen in das Meer vorspringenden Teil des Festlandes.

31 v. 211 : 126. Zyzymy et capitaneus classis rhodiorum colloquentes: Rechts steht Zyzymus mit einem (aus dem Bilde herausschauenden) Begleiter. Von links kommt ein Mann mit kurzem Wams und Ueberwurf. Hinten auf der See liegen Schiffe.

33. 211 : 126. Magr̄ cū baiulivis ꝛ militib9: q̄ recipit Zyzymy etc.: Der Türkenfürst und der Grossmeister reichen sich die Hände, indem beide den Hut lüften. Dem Türken folgt ein Genosse; dabei stehen die Pferde, auf denen sie gekommen sind. Den Grossmeister begleiten einige Ritter. Im Hintergrunde sieht man die Stadt Rhodos; am Horizonte wird ein Schiff sichtbar.

35. 212 : 127. Magister et Zyzymy sedentes in mensa simul: An einem langen (in die Tiefe gestellten) Tische sitzen der Grossmeister und Zyzymus. Novizen bedienen; im Hintergrunde stehen drei Musikanten.

E. de celeberrimo foedere cū / thurcoꝝ Rege Bagyazit per Rhodios.

36 v. 20 : 126. Thurcorum rex: Rhodiorum pacem affectans: Der Sultan steht links auf einem Podium. Vor ihm stehen zwei Gesandte, von denen einer von dem rechts von dem Türkenfürsten stehenden Höfling einen Brief erhält. Hinten eine niedrige Mauer.

37. Initiale G. Abg. Essenwein (s. o.) T. CXLIII.

39. 212 : 124. Legati Rhodiorum sedentes ante tres Basias turci: Auf einander gegenüber gestellten Bänken sitzen drei Ordensritter und drei Türken.

40 v. 210 : 126. Legati rhodiorum colloquentes cum Rege thurcorum: Links steht der Sultan mit seinem Hofstaate auf einem kleinen runden Podium, rechts zwei Ordensritter.

41 v. 211 : 126. Legatus thurci colloquens ad magistrum: Rechts sitzt der Grossmeister in einem Sessel, links die Türkengesandten, von denen einer eine Rede hält.

F. de admissione regis / Zyzymi in Gallias etc.

43 v. 209 : 125. Zyzymus rex: ad Regem Gallie mittitur: Auf der linken Seite steht ein jugendlicher König, rechts der Türke, dazwischen der Grossmeister.

44. Initiale N = 21.

G. de trāslatione sacre dextre sancti ioānis etc.

47 v. 212 : 127. Angelus monet Turcum: ut manum dextram Johannis bap. magistro donat: Rechts steht der Türke, den ein Engel von hinten umschlungen hat. Auf der anderen Seite erwarten die Ordensbrüder den Vollzug des Wunders. Hinten tragen Engel den Schrein der heiligen Reliquie.

48. Initiale S = 18.

51. 213 : 125. Orator thurcorum presentans manum Sancti Johannis baptiste: Aehnliche Versammlung wie 29 v. Hinten überreicht ein Türke dem neben ihm sitzenden Grossmeister die Reliquie.



53v. 211 : 126. Prior ecclesie Rhodii processione aliter sacram manum deferens: Ein Priester hält von der Kanzel aus eine Rede an die andächtige Gemeinde. Durch das Fenster sieht man in die Strassen der Stadt, durch die sich eine feierlicher Prozession bewegt: Voran schreiten zwei Chorknaben mit Kerzen, dann folgt der Bischof mit der Reliquie, hierauf in langem Zuge Mönche und Nonnen.

55. 213 : 127. Rhodiorum Orator literas Thurco porrigens: An der Seite sitzt der Sultan unter einem Throne, von drei Trabanten umgeben; er erhält von einem auf einer Bank sitzenden Johanniter einen Brief.

H. Guillelmi caoursin . . . . ad sum / mū pontificē Innocenciū papam octauū oratio.

56v. 212 : 126. Oratio Rhodiorum vicecancellarij: ad Summum pontificem: Caorsin steht vor dem Pabste, der im Kreise seiner Bischöfe und Kardinäle auf einem gotischen Thronsessel sitzt.

57. Initiale C mit einem Adler in der Mitte. Abg. Essenwein (s. o.) T. CXLIII.

58. 63 : 55. Regers Druckerzeichen: In einem Wappenschilde ein Kranich, der einen Fisch verzehrt.

I. de traductione Zy / zymi Sultoni fratris magni Thurci ad vrbem.

58v. 212 : 127. Zyzymus per priorem arvenie: summo pontifici presentantur: Der Pabst sitzt fast frontal in der Mitte des Raumes, neben ihm die übrigen geistlichen Würdenträger. Vor ihm stehen die Ordensritter und Zyzymus mit einem Begleiter.

59. Initiale M mit einer Eule.

60. 211 : 126. Guilielmus Caoursin Rhodiorum Uicecancellarius Historiam edidit: Der Autor sitzt in seiner Zelle vor einem Schreibtische. Hinten hat man einen Durchblick in ein zweites Zimmer (Reiche Details: Tintenfass, Feder, Intarsiaschmuck, Faserung des Holzes, das Calendarium auf der Tischplatte).

441. II. s. l. e. a. (Strassburg, Grüninger? ca. 1500). 8. deutsch: **HJe noch volget die wore hi / story von der belegernis so / der türckisch keyser gehabt hatt vor der statt Rhodis.**

Litt. Kristeller, P. Strassburger Bücherillustration Nr. 632; Copinger 1439; Vergl. S. 188.

Ex. *Berlin.

1. 122 : 102. Eine Stadt, die man von einem erhöhten Standpunkte von drei Seiten aus sieht, wird von (unverhältnismässig grossen) Rittern verteidigt. Ganz vornen gewahrt man Türken in einem Boote, andere bestürmen die Stadt zu Land mit Pfeilen, Speeren und Kanonen. Auf der Rückseite der Stadt gewahrt man ein Zeltlager. Im Himmel schwebt, von einem Wolken- und Strahlenkranze umgeben, die Darstellung der Kreuzigung.

2. (Rohe) Initiale S.

Jörg von Nürnberg, **geschicht von der Türkey.**

442. I. s. l. (Nürnberg). e. a. 4⁰.

Litt. Hain 9379; Vergl. S. 188.

Ex. *München.

1v. 137 : 61. Der Grosstürke sitzt auf einem (zu kleinen) Pferde. In der rechten Hand hält er ein Szepter, mit der Linken greift er nach seinem kolossalen Rundsäbel (charakteristisches Gesicht im Dreiviertelprofil). Links im Vordergrunde erblickt man ein kleines elephantenartiges Ungetüm.

443. II. s. l. (Nürnberg, Peter Wagner*) 1500. 4⁰.

Litt. Hain-Copinger 9381. Vergl. S. 188 f.

Ex. Colmar, London, *München.

1v. 150 : 97. (⌣) I. 1v (besser gezeichnet). Im Hintergrunde sieht man eine bergige Landschaft mit einer an einem See gelegenen Stadt; auf dem See schwimmt ein Schiff.

---

446. (Lirar) **Cronica / vō allen Künig vnd / Keiseren: von anfang Rom.** / Strassburg, Barth. Kistler, s. a. (1499).

Litt. Panzer, Zus. S. 69, Nr. 475a; Hain-Copinger 4993; Muther 588; Kristeller, P., Strassburger Bücherillustration S. 107, Nr. 221; Vergl. S. 189.

Ex. Berlin, London, *München.

1. = Brant, Varia Carmina, Grüniger, 1498 (Hain 3732) S. 1: Rechts ist ein Bewaffneter mit einer Fahne in der Hand, in der Mitte ein Baum, an dem das Reichswappen hängt; links erblickt man eine Stadt.

---

447. Die Cronica van der / hilligen Stat Coellen. Köln, Johan Koelhoff, 1499. fol.

Litt. Panzer I, S. 240, Nr. 476; Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 281; Hain-Copinger 4989; Ebert 4145; Graesse, Trésor II, S. 139; Brunet, Man. I, S. 1886; Muther 413; Potthast 242; Zeitschrift für Bücherfreunde, 3. Jahrg. S. 134: Zaretzky, O., Die Kölner Bücherillustration im XV. und XVI. Jahrhundert; Vergl. S. 189 ff.

Ex. *Berlin Kupferstichkabinett, Bonn, Cambridge Univ. Libr., Darmstadt, *Frankfurt a. M., Haag, Hannover, *Heidelberg, Köln, Leipzig, London, Manchester, *München, Paris-Mazarine, St. Gallen.

Anm. Die verschiedenen Variationen der Halbfiguren-Porträts sind mit (a), (b), (c) etc. bezeichnet.

1. 196 : 139. Wappen von Köln, umgeben von den Brustbildern der Heiligen: Petrus, Seuerin9, Anno, Agilolphus, Cunibertus, Energistus, Heribertus, Matern9.

5f. 155 : 138. Erschaffung der Eva. ⌣ Chronik der Sachsen, Mainz 1492, S. 2.

7v. 92 : 133. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese: In einem ummauerten Garten steht Eva links, Adam rechts von dem Baume der Erkenntnis, um den sich die Schlange (Frauenkörper bis unter die Brüste), geschlungen hat. Eva führt einen Apfel zum Munde, einen anderen reicht sie dem Adam (≍ Chronik der Sachsen S. 3). Rechts im Vordergrunde, vor dem gotischen Gebäude des Gartens, werden Adam und Eva, die ihre Scham mit Blätterbüscheln verdeckend eilig davonlaufen, von einem langgewandeten Engel mit einem Schwerte vertrieben (⌣ Chronik der Sachsen S. 3).

12. 91 : 129. Die Arche Noah: ≍ Chronik der Sachsen S. 3v. Ein Hausschiff mit vier Fenstern und einem Aufbau für Hühner mit Taubenstock. Aus dem mittleren Fenster schauen Menschen heraus, die sich unterhalten, links ein Ochs und ein Esel, rechts zwei Löwen. Auf der Rampe links sitzt eine Katze. Darüber bringt eine Taube das Oelreis. Rechts zeigt sich Land; dort sieht man einen Raubvogel auf dem Aas eines (ertrunkenen) Tieres.

15. Turm zu Babel = Rolevinck, Fasciculus temporum, Köln, Ther huernen, 1474 (II, Hain 6918) 4v.

15v. Rankenleiste.

16a. 137 : 89. Bau Jerusalems: Vornen rechts ist ein Handwerker mit dem Aufhacken der Erde beschäftigt, links davon tragen zwei andere Steine weg. Dahinter steht der Baumeister mit dem Richtscheit. Andere Männer behauen Steine, einer trägt Mörtel herbei. Im Hintergrunde liegt die befestigte Stadt mit einem grossen Krahnen. Darüber konventionell gezeichnete Wolken.

b. (links davon) Rankenleiste mit zwei Kaninchen.

c. (rechts) Rankenleiste.

17. Bau des Tempels = Fasciculus temporum 1474 (Hain 6918) 5v.

* Nach Proctor, Index to the Early Printed Books in the British Museum to the Year MD. London 1898—99. 4⁰. I. S. 147, Nr. 2254. M. Pellechet, Catalogue des incunables de la Bibliothèque de la ville de Colmar. Paris 1895. 4⁰. weist diesen Druck Schönsperger in Augsburg zu.



17va. = 16a.
b. = 16b.
c. = 16c.
d. Rankenleiste mit zwei storchartigen Vögeln.

21v. 48 : 40. Xerxes: Ein bartloser König mit langen Haaren in Dreiviertelprofil, mit Krone und Szepter (a).

22v. Alexander = 21v.

24va. 136 : 188. Kaiser Julius: Ein Kaiser mit Bart und langen Haaren reitet im Vordergrunde. Dahinter sieht man zwei Berittene, von denen einer eine Fahne mit einem Skorpion trägt.
b. = 16b.
c. = 16c.

26v. 49 : 40. ∽ Chronik der Sachsen S. 33v (mittlere Figur). Octavianus: Ein bärtiger Kaiser mit Szepter und Reichsapfel, ganz en face aufgenommen (a). Abg. S. 191. Abb. XXIVa.

27v. Herodes = 21v.

28v. Löwen = Fasciculus temporum (Hain 6918) 5.

29v. = 16a.

30. 194 : 135. Agrippina of Coellen: Ansicht von Köln von der Deutzer Seite aus. Im ersten Plan sieht man Getreide-Felder und einen Bauer mit einer Sichel, der einen Karren wegführt (Teil-Abbildung Dibdin, Bibl. Spenc. S. 285). Dann sieht man Deutz mit seiner Kirche, jenseits des Rheins, auf dem man eine Schiffmühle und andere Schiffe erblickt, den Quai vor der Stadtmauer; dort sieht man einen wandernden und einen auf einer Bank sitzenden Mann. Abg. Monographien zur Kulturgeschichte II: Steinhausen, G., Der Kaufmann S. 18.

31va. 36 : 88. Trebeta: Ein reitender Krieger, an dessen Helm zwei Federn befestigt sind. Er trägt eine grosse Fahne mit einem Drachenwappen.
b. 92 : 138. Stammbaum Noahs.

33. 238 : 153. Dese vunff Steede brachten dem affgode Jupiter tzo Trier den versessen / Tribute etc.: Männer und Frauen knien vor einem auf einer Säule stehenden Standbilde eines Ritters, der in der Rechten eine Fahne, in der Linken eine Art Pfanne («schottel» = Schüssel?) hält. Sie halten ihm teilweise Geldbeutel entgegen. Darunter die Wappen von Basel, Strassburg, Worms, Mainz, Köln. Anordnung ähnlich Sachsenchronik, S. 115v und in der Kölner Handschrift von Heinrich von Becks «Agrippina» (Vergl. Chroniken der deutschen Städte, vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Band XIII = Köln II, S. 226 ff.).

41a. = 16v.
b. 111 : 141. Geburt und Anbetung Christi: (Links) In einer Hütte, deren Hinterwand baufällig geworden ist, liegt in der Mitte das Kind in einer Glorie auf der Erde, links kniet Maria (mit Nimbus) mit langen Haaren, die Hände zum Gebet faltend, rechts Joseph. Hinten stehen Ochs und Esel an der Grippe. Ein Hirte schaut zum Fenster herein. — (Rechts) Unter derselben Hütte sitzt in der Mitte Maria mit dem Kinde (fast frontal). Zu beiden Seiten ist je einer der älteren Könige vor ihr in die Kniee gesunken. Links hinten steht der dritte (jugendliche) König, rechts Joseph.
c. = 17vd.

43a. Stammbaum der julischen Kaiser.
b. Kaiser Tiberius ∽ 26v (b). Abg. S. 191, Abb. XXIVb.

44va. 82 : 50. Kreuzigung. Links Maria, rechts Johannes.
b. Rankenleisten auf schwarzem Grunde.

45. Caligula ∽ 26v (c). Abg. Bibl. Spenc. III, S. 286. Vergl. S. 191, Abb. XXIVc.

45v. Herodes Agrippa = 21v.

47a. 49 : 39. Petrus: Ein nach rechts gewendetes Brustbild eines Papstes, der ein Buch in den Händen hält (a).
b. Eucharius: Halbfigur eines Bischofs (nach rechts gewandt).
c. Nero = 45.

48va. Galba ∽ 26v (d). Abg. S. 191, Abb. XXIVd.
b. Otho ∽ 26v (e). Abg. S. 191, Abb. XXIVe.
c. Vitellius = 45.

49. 241 : 138. Die Kölner unter Marsilius besiegen die Römer: Von rechts kommen die Römer mit dem Banner des Doppeladlers, an ihrer Spitze ein Kaiser. Von der anderen Seite hauen die Kölner auf sie ein. Im Vordergrunde stehen Zelte, im Hintergrunde liegt Köln (von Westen gesehen) mit dem unvollendeten Dome.

53a. Vespasian = 48vb.
b. 141 : 92. Hinten liegt eine Stadt, deren Befestigungen Sprünge und Breschen aufweisen. Im Vordergrunde sieht man ein Zeltlager. Einige Soldaten liegen in den Zelten; dazwischen liegen Kanonen (eine wird gerade abgeschossen) und Munition. Zwischen dem Lager und Stadt sprengen zwei Reiter daher.

54va. Cletus ∽ 47a (b).
b. Titus ∽ 26v (f). Abg. S. 191, Abb. XXIVf.

55v. ∽ 47b (b).

56v. Nerva = 48va.

57. 137 : 87. Traianus: Vornen sieht man einen Kaiser zu Pferde mit zwei berittenen Trabanten, wovon einer (mit einem Banner) sein scheu gewordenes Pferd zu beruhigen sucht (er wendet dem Beschauer den Rücken zu).

58. 195 : 134. Trajan in Köln: In der Mitte oben thront der (sehr grosse) Kaiser ganz en face. Vor ihn halten zwei Männer eine grosse Rolle mit der Aufschrift: Yr edell Burger Wyr frijen vch / Disse gulden bull sij vre getzuych. Vornen stehen in lebhafter Unterhaltung 13 Edelleute (mit gespreizten Beinen), darunter einer mit der Fahne von Köln.

58ffff. Wappen von Kölner Geschlechtern. Zwei abg. Dibdin, Bibl. Spenc. III, S. 286.

60v. Helius = 48vb.

61v. 110 : 138. Die Kölner setzen die Leiche des in ihrer Stadt verstorbenen Bischofs in einen Nachen: Hinten rechts ein Teil von Köln, auf der anderen Seite Felder mit Bäumen und einer Kapelle. Links stehen drei Männer; der eine hat in der Rechten eine Heugabel, die Linke drohend erhoben. Von rechts tragen Mönche eine Leiche auf einer Bahre. In der Mitte sieht man im Vordergrunde die Leiche in einem Kahne schwimmen.

62v. = 16a.
63. = 48va.
64. = 45.
65. = 47a.
65va. = 48vb.
b. = 48va.
66 (verdruckt 67). = 54vb.
66va. ∽ 47a (c).
b. = 48vb.
67a. = 48va.
b. = 48vb.
67v. = 45.
68a. = 47a.
b. = 48vb.
c. ∽ 47a (d).
d. = 45.
68va. = 45.
b. = 48vb.
c. ∽ 68vc (b)
69a. = 48va.
b. = 45.
69va. = 47a.
b. = 48va.
70a. = 68c.
b. = 45.
c. = 48vb.
70va. = 48va.
b. = 68c.
71a. = 68c.
b. = 47a.
c. = 28v.
71v. = 57.
72. = 17.
72v. = 68c.
73v. Stammbaum.

74. = 47 a.
79 v. = 48 v b.
80 a. = 26 v.
b. = 54 v b.
c. = 43 b.
80 v. = 48 v b.
81 a. 136 : 90. Priamus: Drei dahersprengende Reiter, von denen der vorderste eine Krone, der hinterste eine Fahne hat.
b. = 16 c.
c. = 17 d.
81 v. 50 : 41. ~ Chronik der Sachsen S. 25 a. Halbfigur eines Jünglings mit langen Haaren, der ein Schwert in der rechten Hand hält. Er hat eine grosse Feder am Hut (nach rechts gewendet) (a).
82 v. Vier Wappen.
83. Wappen von Strassburg, Speier, Worms, Mainz, Köln.
83 v. Stammbaum.
84. = 68 c.
85 v a. ~ 81 v (b).
b. = 47 b.
86 a. = 26 v.
b. = 48 v a.
86 v a. = 68 c.
b. = 43 b.
c. = 21 v.
87. = 26 v.
87 v. ~ 21 v (b).
88 a. = 54 v a.
b. ~ 47 b (c).
88 v. 110 : 141. Van den XI. dusent ionfferen: Hinten liegt Köln jenseits des Rheins. Im Vordergrunde sieht man in einem Segelschiffe, das sich dem diesseitigen Ufer nähert, einen Pabst, einen Bischof und mehrere Frauen, darunter eine mit einer Krone und Heiligenschein (S. Ursula); ihre Stirn hat ein Pfeil getroffen. Mit hochgeschwungenem Schwerte stürzt ein Mann in das Schiff. Noch ein anderer bedroht sie vom Ufer aus mit seinem Schwerte und hat schon eine Jungfrau niedergeschlagen, die kopfüber ins Wasser stürzt. Noch ein anderer ist dabei eine Jungfrau über Bord zu werfen; ein dritter bedroht ein Mädchen, das sich im Steuerbord des Schiffes verkriecht. Auf dem Lande steht ein Bogenschütze und ein Anführer mit einem Szepter. Dieser Formschnitt kommt auch in der «Historia IX milium virginum, s. l. e. a. (Köln n. 1500?)» vor.
90. = 48 v a.
91. = 21 v.
91 v a. = 68 c.
b. = 54 v b.
92 a. = 21 v.
b. = 66 v a.
c. = 26 v.
92 v a. = 66 v a.
b. = 26 v.
93 a. 48 : 40. Benediktus: Ein Mönch (mit Nimbus), der in der Rechten den Hirtenstab, in der Linken ein Buch hat.
b. = 21 v.
c. = 81 v.
93 v a. = 54 v a.
b. = 48 v b.
94 v a. = 66 v a.
b. = 48 v a.
95. = 54 v a.
95 v a. ~ 21 v (c).
b. = 54 v a.
96 a. = 48 v a.
b. = 47 a.
96 v. = 43 b.
97. = 21 v.
97 v. = 85 v a.
98. 140 : 92. Ein nach rechts reitender König mit zwei fantastisch gekleideten Trabanten. Der eine links hinten mit einem Turban trägt eine Fahne.
98 v. Stammbaum.
100 v a. = 47 a.
b. = 66 v a.
101 a. = 54 v a.
b. = 88 b.
c. = 26 v.
101 v. = 21 v.
102 a. = 87 v.
b. = 21 v.
c. = 54 v a.
102 v a. = 68 c.
b. = 45.
103 a. = 21 v.
b. = 68 c.
c. = 47 a.
103 v a. = 88 b.
b. = 54 v b.
104 a. = 88 b.
b. = 81 v.
104 v. = 66 v a.
105 a. = 43 b.
b. = 54 v a.
c. = 54 v b.
105 v a. = 68 c.
b. = 43 b.
106 a. = 45.
b. = 87 v.
c. = 85 v a.
106 v. = 68 v c.
107 a. = 48 v a.
b. = 26 v.
107 v a. = 21 v.
b. = 54 v a.
c. = 47 b.
108 a. = 68 c.
b. = 68 v c.
c. = 87 v.
108 v a. = 68 v c.
b. = 45.
109. = 21 v.
110. = 66 v a.
110 v. = 54 v a.
111 a. = 88 b.
b. = 87 v.
112 a. 138 : 88. Karl der Grosse: Ein nach links reitender Kaiser mit drei Begleitern, von denen einer eine Fahne trägt. Abg. Muther II, Tafel 112.
b. = 16 b.
c. = 17 v d.
112 v a. = 48 v b.
b. = 54 v a.
113. = 48 v a.
114. 109 : 137. Aachen: ~ Sachsenchronik S. 27 v. Man sieht ein von zwei Rundtürmen flankiertes Thor einer Stadt. Darüber steht ein Mann, der ein ausgebreitetes Gewand zeigt (das Hemd der Maria). Rechts davor steht ein Kaiser.
115 a. = 66 v a.
b. = 88 b.
116 a. = 48 v a,
b. = 45.
117 a. = 54 v a.
b. = 66 v a.
117 v a. = 47 b.
b. = 54 v b.
118 v. = 47 a.
119. 48 : 38. Pabst Johannes VII (Päbstin Johanna): Brustbild einer Frau mit Pabstkrone, die ein Kind in den Armen hält. Vergl. Zeitschrift für Bücherfreunde 1898, S. 279: Zobeltitz, F. v. Die Päbstin Johanna.
119 v. = 48 v b.
120 a. = 54 v a.
b. = 68 v c.
c. = 48 v a.

121. = 66 v a.
121 v a. = 68 c.
b. = 48 v b.
122 a. = 47 a.
b. = 88 b.
122 v. = 43 b.
123 a. = 87 v.
b. = 66 v a.
123 v. = 87 v.
124. = 68 c.
124 v. = 54 v a.
125. = 21 v.
126 v. = 21 v.
127 a. = 68 v c.
b. = 112 a (mit verändertem Wappen der Fahne).
127 v. Stammbaum der Sachsenherzöge.
131 v a. = 47 a.
b. = 68 v c.
133 a. = 88 b.
b. = 54 v b.
133 v. = 66 v a.
134 a. = 66 v a.
b. = 88 b.
134 v. = 48 v b.

136 v/137. 266 : 362. Grosser Reichsadler; auf seinen Flügeln sind die Wappen der 47 Reichsstände verteilt. Vergl. Kölner Handschrift von Heinrich von Becks «Agrippina» (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis zum 16. Jahrhundert B. XIII S. 226 ff.).

137 v. 132 : 90. Reichsadler, dessen Herzschild ein Kruzifix bildet. Auch vom älteren Koelhoff als Bücherzeichen verwendet (z. B. Nicasius de Voerda, Lectura quatuor librorum Institutionum, Köln 1493, Hain 11746). Abg. Heitz, P. Kölner Büchermarken Nr. 5.

138 a. 139 : 96. Wappen mit den Leidenswerkzeugen, darunter das Wappen des Pabstes, links davon ein Kardinals-, rechts ein Bischofshut, darunter das Wappen des Reiches, links davon kleine Wappen der drei geistlichen, rechts der vier weltlichen Kurfürsten.
b. = 16 b.
c. = 16 c.
139. = 16 c.
140. = 17 d.

140 v. Ansicht von Köln = Fasciculus temporum. Köln 1474 (Hain 6918). S. 24.

141 a. 132 : 90. Reichsadler, in der Mitte das Kölner Wappen. Auch vom älteren Koelhoff als Druckerzeichen benutzt (z. B. Modus legendi abbreviaturas. Köln 1493, Hain 11472). Abg. Heitz, Kölner Büchermarken Nr. 6.
b. = 16 b.
c. = 17 d.

141 v. 191 : 135. Reichsadler, dessen Flügel das kölnische Wappen ziert. In der Mitte steht ein «colonus» mit Sense und Dreschflegel. Darüber schwebt ein Kruzifix.

146 (verdruckt 166). 132 : 107. Ein Kruzifix, von einer runden Glorie umgeben, dessen innerste Zone ein doppeltes Zickzackornament bildet; in der äusseren Zone findet man zwischen den Strahlen der Glorie die Namen der 46 kölnischen Kirchen.

148. = 1.

149. 190 : 133. Wappen des Kölner Stiftes; an den Seiten 8 Wappen der Suffrogane; darunter die Wappen der Bistümer Lüttich, Utrecht, Mainz, Münster, Osnabrück. Ueber dem ganzen sieht man das Brustbild des Petrus in den Wolken. Abg. Muther II, T. 109.

151 v a. = 17.
b. = 85 v a.
152 = 87 v.
152 v. = 21 v.
153. = 54 v a.
153 v. = 68 v c.
154 v. = 26 v.
155 v. = 88 b.
156. = 26 v.
157 a. = 47 a.
b. = 68 v c.
c. = 54 v b.
157 v. = 21 v.
158 v. = 68 v c.
162. = 26 v.
163. = 81 v.
163 v. = 85 v a.
164. = 68 c.
164 v a. = 47 a.
b. = 68 v c.
c. 48 : 38. Ein Karthäusermönch.
165. = 16 a.
165 v. = 26 v.
166 a. = 87 v.
b. = 81 v.
c. = 66 v a.
166 v. = 47 b.
167. = 26 v.

167 v. 50 : 40. S. Bernardus: Ein Abt mit einem Hirtenstab; in der rechten Hand hat er ein Buch (Kniebild, nach rechts gewendet).

168. = 66 v a.
168 v a. = 88 b.
b. = 47 b.
169. = 48 v a.
169 v a. = 86 v a.
b. = 21 v.
170 a. = 66 v a.
b. = 68 v c.
170 v. = 48 v b.

171 v a. 49 : 39. Augustinus: Ein Bischof, der ein durch einen Pfeil durchstochenes Herz in der Hand hält.
b. = 68 v c.
c. = 88 b.
172. = 68 v c.
172 v a. = 66 v a.
b. = 54 v a.

173 v. 112 : 142. Köln ∽ Chronik der Sachsen S. 140 (mit geringfügigen Abweichungen, auf der rechten Seite Correcturen nach der Wirklichkeit): Ansicht eines Thores mit den Wappen d. hl. drei Könige, darunter das Wappen der Stadt und des Stiftes Köln. Hinter den Mauern sieht man eine romanische Basilika, hinten rechts den Dom mit dem Krahnen, links noch eine Kirche (St. Gereon?).

175 = 88 b.
177 v = 43 b.
178 = 68 v c.

178 v a. 48 : 38. (✕) Chronik der Sachsen S. 144. Ein Deutschherrenritter: Ein Mann mit einem Schwert in der Linken (Brustbild etwas nach rechts gewendet). Vor ihm steht ein Schild mit dem Wappen des Ordens.
b = 87 v
179 = 47 b.
179 v = 48 v b.
180 v = 47 b.

181. 112 : 143. Kampfbild: Zwei mit Lanzen und Aexten bewaffnete Parteien kämpfen mit einander. Einige liegen schon verwundet am Boden. Abg. Muther II, Tafel. 110.

182 a = 54 v a.
b = 66 v a.
c = 68 c.

182 v a. 51 : 39. Ein Karmelitermönch mit einem offenen Buche in den Händen (nach rechts gewendet).

b. 51 : 39. Franziskus: Ein Mönch (mit Heiligenschein), der ein Kruzifix in der Linken hält, von dem die «Stigmata» ausgehen; in der Rechten hält er ein Buch (nach rechts gewendet).

183. 49 : 38. Dominikus: Ein nach links gewendeter predigender Mönch (mit Heiligenschein). Links unten sieht man neben ihm einen Hund (domini canis).

183 v a. 50 : 40. Orden der Kreuzbrüder: Ein Mönch (nach

rechts gewandt). Auf seinem Gewande sind zwei Kreuze angebracht.

b. = 54 v b.

184 = 88 b.

184 v = 68 v c.

185 = 48 v b.

186 v. 109 : 142. ⁓ Chronik der Sachsen S. 164 v. Belehnungsszene: In der Mitte sitzt ein Kaiser auf seinem Throne, der mit beiden Händen je ein Schwert aufrecht hält. Vor ihm knien auf beiden Seiten je ein Ritter mit ihren Wappen-Bannern.

187 v = 47 b.

188 v a = 47 a.

b = 68 c.

190 = 21 v.

191 = 21 v.

193 v = 21 v.

194 v. 48 : 38. ⁓ Sachsenchronik S. 120. Ein Templer mit einem Schwert in der Rechten.

196 = 181.

198 v = 68 v c.

199 = 21 v.

202 = 87 v.

203 = 87 v.

208 = 47 b.

223. 111 : 142. Die Heiligen Kölns beschützen die Stadt vor dem Bischof Engelbrecht und seinen Verbündeten: Im Vordergrunde steht ein Zeitlager mit Kanonen, davor links drei Krieger zu Fuss, rechts drei zu Pferd (bösartige Gesichter). Hinten gewahrt man die Mauern der Stadt mit einem Thore, über das die Heiligen der Stadt, darunter die drei Könige und die hl. Ursula, hinüberblicken. Im Hintergrund sieht man den Dom.

237 v = 87 v.

238 v = 68 v c.

240. 194 : 135. Kampf der Kölner und des Bischofs Siegfried um den Schlüssel der Stadt: Im ersten Grunde liegt ein Fluss, dahinter (unverhältnismässig kleine Häuser). Am Ufer entspinnt sich ein Reiterkampf. Die Ritter rennen mit Lanzen gegeneinander. Auf der linken Seite wenden sich einige zur Flucht. Im Hintergrunde wird von drei Pferden ein Wagen mit einem kolossalen Schlüssel in ein Zeltlager gezogen; er wird von einigen Landsknechten geleitet. Abg. Muther II, Tafel 111.

242 a = 85 v a.

b = 54 v a.

242 v a = 87 v.

b = 81 v.

243 = 21 v.

244 = 68 v c.

244 v = 54 v a.

245 = 21 v.

246 = 88 b.

247 = 43 b.

248 = 81 v.

249 = 43 b.

251 v = 85 v a.

253 a = 68 c.

b = 47 a.

253 v = 68 c.

254 = 88 b.

254 v = 54 v a.

256 v = 81 v.

260 = 181.

261 v = 48 v b.

262 = 47 b.

263 = 68 c.

264 v = 85 v a.

266 v = 47 b.

267 = 54 v a.

267 v = 68 v c.

270 v a. = 88 b.

b. = 68 c.

271. = 181.

275. 106 : 139. Kampf des Kölner Rats mit den Webern: Kampf auf beiden Seiten eines Baches zwischen Reitern und Fussoldaten: Im Hintergrunde sind Häuser, ebenso im ersten Grunde (ganz kleine) Gebäude.

280 = 21 v.

287 = 21 v.

289 v = 26 v.

290 = 88 b.

295 v. 110 : 142 ⁓ Chronik der Sachsen S. 241 v. Belehnung des Herzogs von Meissen und Thüringen: Rechts sitzt ein Kaiser auf dem Throne mit dem Schwerte in der Rechten. Hinter ihm steht ein Knappe mit einem Schwerte. Vor ihm kniet der jugendliche Herzog mit der Fahne von Meissen; hinter diesem steht ein Knappe mit einer sächsischen Fahne.

305 v = 21 v.

307 v = 26 v.

315 v = 88 b.

322 v = 58 b.

328 v = 47 b.

332 v = 21 v.

---

454. Schradin, Nicolaus, **Cronigk diß kriegs gegen dem allerdurchlüch/tigsten herñ Romschen konig als ertzhertzo/gen zu Osterich vnd dem schwebyschen puntdt / dero sich das heylig Romisch rich angenome / hat eins teils. vñ stett vñ lender gemeiner eidgenos/schaft des anderen.** Surse (im Ergow) 1500, 4⁰.

Litt. Panzer, Zus. S. 92, Nr. 503; Hain 14526; Weller 173; Haller, Schweizer Bibliothek V, S. 98, Nr. 313; Muther 757; Potthast S. 1003; Vergl. S. 192 f.

Ex. Basel, *Berlin, Bern, St. Gallen, Wolfenbüttel, Zürich.

1. 126 : 92. Kaiser Maximilian: Der jugendliche Fürst steht in der Mitte zwischen seinen Beratern, darunter links der Bischof von Mainz. Ueber ihnen ein gotischer Bogen mit Wappen.

2. 126 : 92. Die Beratung der Führer der Eidgenossen. Im Vordergrunde stehen drei markige Gestalten (sehr individuell) in Landsknechtstracht. Darüber hängen die Wappen der Kantone.

3 v. 97 : 88. Wie der allmechtig gott die welt / strafft etc.: Von rechts dringen im Vordergrunde die Schweizer auf ihre Feinde ein, die teilweise schon die Flucht ergreifen. Hinten eine weite Landschaft mit einer brennenden Stadt. In der Mitte Gottvater in den Wolken.

5 v. 95 : 86. Die Eidgenossen im Türkenkrieg: Von links dringen Soldaten mit der Fahne von Schwyz auf die berittenen, mit Turbanen bekleideten Türken ein. Diese haben sich aber schon sämmtlich zur Flucht gewandt mit Ausnahme von einem, der noch gegen sie seinen Krummsäbel schwingt. Im Hintergrunde Ausblick auf einen See.

8 v. = 1.

11 v. 99 : 93. Die Schlacht am Lutzensteig: Die von rechts kommenden Eidgenossen haben die Feinde über einen Fluss gejagt. Teilweise verfolgen sie sie schon am jenseitigen Ufer. Hinten hübsche Landschaft mit einer Stadt.

12. 96 : 87. Der Waldgau schwört Urfehde: Links stehen die Besiegten, die ihre Waffen in der Mitte zusammengeworfen haben, ihre Hände zum Schwure erhebend, rechts die bewaffneten Eidgenossen. Im Hintergrunde hübsche Landschaft mit Fluss und Stadt.

14. 98 : 88. Der König von Frankreich schickt Boten nach Luzern, um sich mit den Eidgenossen zu verbünden: Rechts steht ein Wächter auf einem Warteturm, der eine Zugbrücke hat. Im Hintergrunde führt eine Brücke mit einem gedeckten Gange über das Wasser. Vornen kommt von rechts eine Schar Berittener.

15. 97 : 95. Der Pfalzgraf am Rhein will vermitteln: Von links kommen berittene Boten, die von Bürgern am Thore ihrer Stadt ehrerbietig empfangen werden.

16. 96 : 93. Die Eidgenossen werden in der Nähe von Basel von den Feinden umringt, schlagen aber diese in die Flucht: In der Mitte sieht man die Eidgenossen, die ein Carré gebildet haben und sich mit Erfolg gegen die von zwei Seiten andringenden Gegner verteidigen. Im Hintergrunde eine Gebirgslandschaft mit brennenden Häusern.

17. 98 : 86. Die Plünderung durch die feindlichen Truppen: Man sieht im Vordergrunde eine brennende Kirche, dahinter abziehende Truppen.

18v. 98 : 94. Sturm auf Thur: Von links stürmen die Schweizer gegen eine Stadt an, die sie schon teilweise in Brand gesteckt haben. Darüber liegt eine Burg. Im Hintergrunde Ausblick auf einen See.

21v. 98 : 89. Die Feinde landen zu Horn am Bodensee, um zu brandschatzen, werden aber von den Schweizern vertrieben: Man sieht den See, auf dem Schiffe schwimmen. Im Vordergrunde auf dem Lande überraschen die Schweizer ihre Gegner, von denen einer noch eine Brandfackel in der Hand hat, und die sich nunmehr auf ein Boot zu retten suchen.

23. 96 : 95. Kapitulation von Tüngen: Aus den Thoren einer verbrannten Stadt kommen die Bürger heraus, um ihre Waffen zusammen zu werfen. Auf beiden Seiten stehen bewaffnete Schweizer.

24v. 139 : 92. Die Schlacht bei «Frastitz»: Kampf in einem hügeligen und bewaldeten Gelände. An verschiedenen Orten kämpfen kleinere Abteilungen gegen einander.

27v. 96 : 94. Frauen und Priester bitten die Eidgenossen, von der weiteren Verwüstung des «Wallgaus» abzulassen: Vor die rechts stehenden Krieger treten Männer, Frauen und Kinder. Hinten Ausblick auf ein Dorf.

28. 95 : 92. Verwüstung des Hegau's: Man sieht Kolonnen marschierender Schweizer. Ringsum brennende Dörfer.

29. 97 : 93. Kampf bei Stockach: Schlacht zwischen Berittenen und Fusssoldaten. Ausblick auf eine Landschaft (schlechte Schnittausführung).

29v. 96 : 93. Der Kaiser Maximilian kommt aus den Niederlanden: Man sieht den Fürsten mit seinen Beratern an Bord eines Schiffes sitzen, das von Pferden gezogen wird. Im Vordergrunde steht ein Mann vor einem Mautturme.

31. = 28.

32. 122 : 90. Ein Drache erscheint vor Luzern: Von einem erhöhten Standpunkte aus sieht man auf die Stadt. Ein Drache schwimmt in einem Arme des Sees. Leute schauen von einer Brücke aus herab (schlechtere Ausführung).

32v. 94 : 92. Wunderzeichen, die in Zabern erscheinen: Im Vordergrunde stehen zwei Mönche und ein Bauer; sie weisen auf den Himmel, wo ein Ochsenkopf mit einem Sterne erschienen ist. Hübscher Ausblick auf eine Stadt im Hintergrunde.

33. Kampf mit den Graubündern = 3v.

34. Die St. Gallener erbeuten ein Schiff = 21v.

35v. Boten des Königs von Frankreich kommen nach Luzern, um zu vermitteln = 14.

37. 96 : 92. Boten von Mailand erscheinen bei den Eidgenossen: In dem Vorbau eines Hauses werden Boten, die einen Brief überbringen von den Schweizern empfangen.

37v. Die Schweizer schicken die Boten wieder zurück = 15.

38v. 96 : 94. Der König von Frankreich schickt den Schweizern Kanonen: Links liegt eine Stadt, an deren Wartturm eine Kanone steht. Ein Geschütz und ein Wagen mit Munition werden herbeigefahren. Entzückende Landschaft.

39. Angriff vom Bodensee her = 21v.

40v. 92 : 39. Schlacht bei Dornach: Terrain ähnlich wie 24v. Man sieht zahlreiche einzelne Schweizer, die ihre Feinde erstechen; rechts Ausblick auf die Stadt.

43v. 94 : 93. Verhandlungen in Zürich: Vier zusammenstehende Schweizer empfangen einen Boten.

44v. 92 : 94. Die Schweizer antworten dem Herzoge von Mailand: Der Herzog sitzt in der Mitte auf einem erhöhten Platze, von seinen Beratern umgeben. Vor ihm sieht man einen kleinen Hund.

45v. Die Antwort des Herzogs = 43v.

46v. 97 : 92. Die Schweizer stellen ihre Bedingungen: Links stehen drei Männer zusammen, rechts ein vierter (der ihnen die Bedingungen vorliest).

47. Weitere Verhandlungen = 37.

48. 91 : 91. Beratungen zu Basel: Ueber eine Brücke reiten einige Männer an ein Thor der Stadt heran, wo sie von Bürgern empfangen werden.

48v. Die Mailändische Botschaft = 44v.

50. Die Gegenbedingungen der Schweizer = 46v.

51. Verhandlungen mit den mailändischen Boten = 37.

51v. = 37.

52v. Antwort des Herzogs von Mailand = 44v.

55. = 2.

---

454. Die Schlacht bei Dornach, Einzelblatt aus drei Stücken zusammengesetzt.

Litt. Schreiber 1951.

Ex. *Berlin Kupferstichk., Karlsruhe.

415 : 850. Rechts oben die Inschrift: **DORNECK** | 1499 bei der malerisch gelegenen Feste, die von einer Schildwache bewacht wird. Der Hauptkampf spielt sich links unterhalb derselben ab, wo das Schweizer Fussheer gegen die kaiserlichen Reiter anstürmt. Teilweise haben die Schweizer ihre Feinde schon in den Fluss getrieben. Einige sind im Vordergrunde in die Hütten eingedrungen. Die Kaiserlichen hatten offenbar die Absicht gehabt, die Feste von einem im Hintergrunde gelegenen bewaldeten Hügel aus zu beschiessen; sie hatten dort schon eine Kanone auf dieselbe gerichtet. Sie waren aber von dort vertrieben worden, eine Kanone hat man von ihren Rädern herabgeworfen; die Kaiserlichen selbst werden nunmehr von den Eidgenossen den Hügel hinuntergedrängt. Diese sind sogar noch weiter vorgedrungen und vertreiben die Feinde aus dem Dorfe Byrfegt hinter dem das kaiserliche Zeltlager liegt. Die Kaiserlichen ergreifen fast überall die Flucht und werden von den Schweizern verfolgt. Links liegt die Burg Tychenstein auf einem Berge.

---

456. Die alder Excellēste | Cronyke vā Brabāt / Antwerpen, Rolant van den Dorp, 1497, fol.

Litt. Hain-Copinger 5004; Campbel 508; Conway S. 185, 314, 346; Potthast S. 306; Vergl. S. 194f.

Ex. *Brüssel, Cambridge, *Haag, Oxford, Paris.

Anm. Die Formschnitte sind teilweise Kopieen von solchen der «historie hertoghe godeuaerts van boloen», Gouda s. a. (Hain 8686) und «Le Fèvre, historien van Troyen», Haarlem 1485 (Hain 5526); einzeln beschrieben bei Conway S. 314.

Abb. Holtrop, Monuments typogr. des Pays-Bas au XVe siècle, Tafel 111 (72).

Virorum illustrium uitae ex Plutarcho Graecho in latinum uersae:

465. I. Venetiis, per Joannem Rigatium de Monteferrato, 1491. fol.

Litt. Panzer, III, S. 308, Nr. 1440; Hain-Copinger 13129; Rivoli, Duc de, Bibliographie des livres à figures vénitiens, Paris 1892. 8°. S. 115; Lippmann, Fr. The Art of Woodengraving in Italy in the Fifteenth Century. London 1888. 4°. S. 94; Pollard, A. W., Italian Book Illustrations Chiefly of the Fifteenth Century. London 1894. 4°. S. 43; Vergl. S. 197f.

Ex. *Berlin, Pest, Stuttgart, Zürich.

A (Erster Band) 1a. Reiche architektonische Renaissance-Umrahmung: Auf einer reichgeschmückten Basis (in der Mitte ein Wappenschild, auf beiden Seiten reitende



Putten, die wieder von zwei musizierenden Faunen flankiert werden) stehen zwei mit antiken Kandelaber-Motiven und Medaillons geschmückte Pilaster, darauf ruht ein Gesims mit einem Rundgiebel. An den beiden Enden des Gesimses stehen Adler auf Kugeln. Alle Teile sind durch reiche antik-römische Ornamentik, wie z. B. Guirlanden, Trophäen etc. geschmückt.

b. 64 : 63. In der oberen rechten Ecke die Initiale «P». Man sieht einen Reiter barhäuptig mit einem Feldherrnstabe in der Hand einherreiten. Unter dem Pferde gewahrt man einen Schild mit der Aufschrift «Cimonis». Dieselbe Aufschrift findet sich im Hintergrunde über einem Gefängnisfenster, wohinter ein Mann sichtbar ist. In der Mitte Landschaftsaussicht.

Auf der letzten Seite Druckerzeichen in venezianischer Manier.

B (Zweiter Band) a. Rahmenverzierung = A 1a.

b. 109 : 118. Kampf des Theseus und Minotaurus: In einer runden Umzäunung kämpft ein jugendlicher, fast unbekleideter Krieger mit einem Kenturen, der ihn bei den Haaren gepackt hat, während jener mit einer Keule ausholt. Im Hintergrunde Ausblick auf eine Landschaft. Auf der rechten Seite sieht man Tiere, auf der linken zuschauende Frauen, darunter eine Königin. Abg. Lippmann, The Art of Woodengraving in Italy (s. o.) S. 95, do. Jahrb. der K. Preuss. Kunsts. V, S. 180; Rivoli, Duc de, A propos d'un livre à figures vénitien. Paris 1886, 4°. S. 15.

470. II. Venetiis, per Bartholomeū de Zanis de Portesio, 1496. fol.

Litt. Hain-Copinger 13190; Ebert 16450; Rivoli, Duc de, Bibliographie des livres à figures vénitiens (s. o.) S. 116; Vergl. S. 198.

Ex. Besançon, Bologna, *London, München.

1a. = I A 1a.
b. = I A 1b.

---

471. HERODOTI HALICARNASEI LIBRI NOVEM (trad. Laurentius Valla). Venetiis, per Joannem et Gregoriū de Gregoriis, 1494. fol.

Litt. Panzer III, S. 348, Nr. 1752; Hain-Copinger 8472; Brunet, Man. III, 126; Rivoli, Duc de (a. a. O.) S. 141 f.; Vergl. S. 198.

Ex. Ingolstadt, *London, München, Oxford, Pest, Venedig (Bibl. Marc.).

1. Schwarzer Rahmen mit weissen Renaissance-Vignetten. In der oberen Vignette sieht man einen Pan mit einem Geisbock. In der Mitte sitzt ein Gelehrter (Herodot) in seinem Studienzimmer, ganz in Vorderansicht, an seinem Schreibtische. Ihm naht Apollo, um ihm den Dichterkranz aufzusetzen. In der Vignette der unteren Seite: Zwei nackte und eine gekleidete Gestalt, dabei eine vierte in knieender Stellung. Abg. Butsch, A. F., Bücherornamentik der Renaissance. Leipzig 1878. fol. Tafel 4; Rivoli, Duc de, A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du XVe siècle, Paris 1886. 4°. S. 3; L'art de l'imprimerie à Venise. Venise 1896/97. S. 105.

Deche di Tito Liuio / vulgare historiate.

475. I. Venetia, per Zouane Vercellese, 1493. fol.

Litt. Hain-Copinger 10149; Rivoli, Duc de, Bibliographie des livres à figures vénitiens (s. o.) S. 131; Vergl. S. 198 f.

Ex. *Berlin Kupferstichk., *London, München, *Paris, Venedig (Bibl. Marc.).

Anm. 423 Formschnitte der Meister ·b· (50 : 78) und F (56 : 78). Ich beschreibe nur die grösseren Formschnitte am Anfange der einzelnen Decaden.

Abb. «Sieg des Volumius» (Meister F) Rivoli, Duc de, A propos d'un livre à figures vénitiens. Paris 1886. 4°. S. 38. Initialen: L'art de l'imprimerie à Venise, 1896/97. S. 92.

1. Decade. a. 309 : 199. Rahmen der Malermi-Bibel (Hain 3156). In das Tympanon ist das Bildnis eines Gelehrten eingesetzt, der dem Beschauer zugewendet neben seinem Lesepulte steht.

b. 92 : 129. Eine wilde Reiterschlacht: Verwundete liegen auf der Erde (ziemlich hart, vieles verzeichnet). Abg. Bodemann, Xyl. und typ. Incunabeln d. k. öff. Bibl. zu Hannover, Nr. 152 (Tafel); L'art de l'imprimerie à Venise. Venise 1896/97. S. 113.

3. Decade. a. = 1. Decade a.

b. 94 : 129. Der Schwur des jungen Hannibal im Tempel: Links steht ein Idol auf einem Altar vor einem Triumphbogen. Davor tritt ein kleiner Knabe in Begleitung eines älteren Mannes. Im Hintergrunde sieht man in einen in gotischer Weise gewölbten Raum. Vor dem Tempel rechts, wo man einen Teil der Aussenarchitektur sieht, hält ein Knabe zwei Pferde. Abg. L'art de l'imprimerie à Venise. Venise 1896/97. S. 92.

4. Decade. a. = 1. Decade a.

b. 91 : 128. Die Gesandtschaft des Königs Ptolemaeus II. von Aegypten vor dem römischen Senate: Auf der rechten Seite sitzt ein Herrscher in orientalischer Tracht, der mit zwei vor ihm stehenden Männern spricht (Ptolemaeus giebt den Gesandten Anweisungen); zwei andere Männer halten im Hintergrunde ein Pferd fest. Links stehen die Gesandten vor drei auf einem hohen Podium sitzenden Männern (Senatoren). Im Hintergrunde sieht man ein in orientalischem Stile gehaltenes Thor.

476. II. Venetiis, per Philippum Pincium, 1495. fol. lat.

Litt. Panzer III, S. 376, Nr. 1954; Hain-Copinger 10141; Ebert Nr. 12081; Graesse IV, 226; Brunet, Man. III, 1103; Rivoli, Duc de, Bibliographie des livres à figures vénetiens S. 132; Vergl. S. 198 f.

Ex. Bonn, Dijon, Hannover, *London, München, *Paris, St. Gallen.

Anm. Die vom Duc de Rivoli, Bibliographie des livres à figures vénitiens S. 132 erwähnte Ausgabe: Venedig, Pincius, 1498, ist wohl mit dieser identisch, die «M.ccccxcy.iii. nonas nouembris» datiert ist. 174 Formschnitte = I.

---

481. Bergomensis, Jacobo Philippo. De / plurimis / claris scelectis q3 / Mulieribus. Ferrarie, Laurentius de rubeis de Valentia, 1497. fol.

Litt. Panzer I, S. 402, Nr. 61; Hain-Copinger 2813; Brunet I, 737; Piot, Cabinet de l'amateur, 1861—62, Paris 1863, S. 118: De plurimis claris selectisque mulieribus opus prope divinum novissime congestum. Ferrarie 1497; Jahrb. d. k. Preuss. Kunstsamml. V, S. 313: Lippmann, Fr., Der ital. Holzschnitt im XV. Jahrhundert (Separatabdruck S. 93); Gazette des Beaux-Arts. Deuxième Période, Tom. 38 (1888), S. 339 ff. und S. 416 ff.: Gruyer, G., Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare; Pollard, A. W., Italian Book Illustrations Chiefly of the Fifteenth Century. London 1894. S. 77; Vergl. S. 201 f.

Ex. Berlin Kupferstichk., Bologna, Dijon, Haag, *London, München, Paris, Paris St. Geneviève, Toulouse.

Abb. 1 v. Dedication: Delaborde, La gravure en Italie avant Marc-Antoine. Paris et London. 4°. S. 223.

2. Titelbild: Gazette des Beaux-Arts 1888 (s. o.) S. 417.
24. Medusa: Gazette des Beaux-Arts 1888 (s. o.) S. 341.
29 v. Die Königin von Saba: Delaborde (s. o.) S. 222.
34. Lucretia: Gazette des Beaux-Arts. 1888, S. 343; Desbarreaux-Bernard, Catalogue des incunables de la bibliothèque de Toulouse. Toulouse 1878, 8°. Tafel S. 15.
54. Bianca Maria: Gazette des Beaux-Arts. 1888. S. 423.
116 v. Marcella: » » » » » 346; Lippmann (Separatabdruck s. o.) S. 96.



149. Angela Mugarda: Gazette des Beaux-Arts. 1888. S. 419.

164. Genevra Sforza: Gazette des Baux-Arts. 1888. S. 425.

164v. Cassandra Fideli: Lippmann (Separatabdruck s. o.) S. 94.

167. Damisella Trivulci: Gazette des Beaux-Arts. 1888. S. 429; Pollard, Itallian Book Illustrations S. 77.

---

491. ¶ La schiatta de Reali di Francia & de Narbonensi / discesi del sangue di Chiaramonte & di Mongrana. s. l. e. a. (Florenz) 4°.

Litt. Copinger 2567; Kristeller, P., Early Florentine Woodcuts. London 1897. 4°. S. 56, Nr. 160. Vergl. S. 208.

Ex. London.

1. 117 : 99. Man sieht sechs Könige bei einander stehen.

---

492. ¶ Stanze della festa di / Otaviano Imperadore. s. l. e. a. (Florenz) 4°.

Litt. Copinger 775; Kristeller, Early Florentine Woodcuts (s. o.). S. 121. Nr. 311a. Vergl. S. 203f.

Ex. *London, Mailand Libreria del Principe Trivulzio, Oxford.

1a. 59 : 44. Uno angelo anũtia la festa: Ein gewandeter Engel mit einem Oelzweig in der Linken, die rechte Hand erhebend. Nur auf drei Seiten umrahmt. Abg. Kristeller (s. o.) Fig. 5.

b. 90 : 62. Augustus und die Sibylle: Zwei Gruppen. Auf der linken Seite steht Augustus mit seinen Trabanten, auf der anderen die Sibylle mit einer Gefolgschaft von älteren Männern, die den Kaiser auf die zwischen ihnen am Himmel in einer Mandorla erscheinende Madonna hinweist. Etwas Landschaft ist angedeutet. Abg. Kristeller (s. o.) Fig. 44.

1v. aus Fior di virtù, Florenz 1498 (Hain 7108). Ein auf der linken Seite sitzender König spricht mit vier Männer. — Ein lagerndes Kamel.

2. 74 : 101. In der Mitte sitzt ein bärtiger Kaiser auf einem erhöhten Throne. Vor ihm findet eine erregte Disputation zwischen einem Bischofe und einem Laien statt. Auf beiden Seiten sitzen Männer in eifriger Unterhaltung. Auch verwendet in Pulci's Morgante Maggiore, Florenz 1500 (Hain 13589). Abg. Kristeller (s. o.), Fig. 160.

3v. 73 : 100. Auf der linken Seite sitzt ein König auf einem erhöhten Sitze. Rechts steht ein predigender Mann auf einem Podium. Hinten gewahrt man eine grosse Anzahl aufmerksamer Zuhörer. Auch verwendet in Pulci's Morgante Maggiore, Florenz 1500 (Hain 13589). Abg. Kristeller (s. o.), Fig. 159.

4v. 70 : 102. Aus Fior di virtù, Florenz 1498 (Hain 7108). Links sieht man einen Phönix in seinem Neste, auf das die Sonne herabblickt (sie brütet seine Eier aus*). — (Rechts) Ein auf der linken Seite thronender König spricht mit vier Männern. Abg. (verkleinert) Pollard, A. W., Early Illustrated Books (Books about Books). London 1893. 8°. S. 123.

¶ La historia & morte di Lucrezia Romana.

493a. I. s. l. e. a. (Florenz) 4°.

Litt. Copinger 3660; Kristeller, Early Florentine woodcuts (s. o.). S. 95, Nr. 245a; Vergl. S. 204.

Ex. London, Mailand Libr. del Principe Trivulzio.

1. 78 : 101. Tod der Lucrezia: Eine Frau ersticht sich innerhalb einer hufeisenförmigen Tafel stehend. Ein hinter ihr stehender Mann sucht sie im Fallen festzuhalten; die übrigen Gäste sind erregt von ihren Plätzen aufgesprungen. Abg. Kristeller (s. o.), Fig. 62.

* Analogie-Beweis zur «unbefleckten Empfängnis».

493b. II. s. l. e. a. (Florenz).

Litt. Kristeller (s. o.), S. 95, Nr. 245c.

Ex. Wolfenbüttel?*

---

494. Laguerra del turco contra a Rhodi. s. l. e. a. (Florenz, Lorenzo Morgiani e Johann Petri, n. 1500?) 4°.

Litt. Kristeller (s. o.), S. 172, Nr. 420; Vergl. S. 204.

Ex. London.

1. 88 : 115. Eine auf einer Insel gelegene Stadt mit einem Hafen, dabei drei Schiffe (Aus der Vogelperspektive gesehen).

---

501. Diego de Valera, la coronica de españa. Burgos, Fabrique de Basilea, 1487. fol.

Litt. Hain-Copinger 15767; Haebler, K., The Early Printers of Spain and Portugal. London 1897. 8° (Illustrated Monographs of the Bibliographical Society IV) S. 109. Vergl. S. 205.

Ex. *Berlin Kupferstichk. (umkompl.), London, Madrid.

Anm. Zahlreiche Initialen, einige im Renaissance-Geschmacke. Die Formschnitte sind meist Kniebilder von Männern.

24. Kaiser Theodosius: Bartloser König, ganz en face aufgenommen. In der Rechten hat er ein Wappen, in der Linken ein Szepter.

34v. 55 : 37. Pelayo: Profilbild eines Königs, der nach links sieht; in der rechten Hand hat er ein Schwert, in der Linken einen Schild, der die Schulter deckt.

36v. Alfonso II.: Auf einem Throne (en face) sitzender bärtiger König mit gutmütigem Ausdrucke; in der Rechten hält er ein Szepter, in der Linken ein Wappenschild.

37. Ein gewappneter König in Vorderansicht.

38. Ramiro I. = 24.

39. Ordono: Profilbild eines nach der rechten Seite schauenden Königs mit einem langen Knebelbarte. In der Linken hat er einen Schild, in der Rechten einen Reichsapfel.

39v. Alfons der Grosse = 34v.
41v. = 37.
43v. = 39.
48v. = 24.
56v. = 36v.

58v. 59 : 71. Cid.: Kampfdarstellung. Im Vordergrunde hat ein Fusssoldat einen anderen überwältigt.

76v. = 36v.
77v. = 37.
78va. = 24.
b. = 34v.

81 (2 Stöcke). Ein König und eine Königin sich unterhaltend (ganze Figuren); die Königin rafft mit der linken Hand ihr Kleid.

81v. = 24.
84. = 36v.
87v. = 37.
88 = 39.

etc.

Am Schluss:

Druckerzeichen: Ein Löwe hält ein Wappen mit den Buchstaben F und b und einem Zeichen. Umrahmung durch weiss aus dem schwarzen Grunde ausgesparten Ranken. Abg. Haebler, K. Spanische und portugiesische Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Strassburg 1898. Fo. Tafel II, 8; Haebler, C. Typographie ibérique du quinzième siècle. La Haye — Leipzig 1901. Fo. Nr. 49.

* Ist, wie ich durch die freundl. Mitteilung der Bibliotheksverwaltung der Herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel erfahre, dort nicht vorhanden.



506. Aegidius Columna, **Regimiẽto de los principes.** Sevilla, Meynardo Ungut et Stanislao Polono, 1494. fol.

Litt. Hain 112; Brunet Man. I, 58; Haebler, The Early Printers etc. (s. o.) S. 125; Vergl. S. 205 f.

Ex. Lissabon, *München, Paris-Mazarine, Toledo.

Anm. Zahlreiche Renaissance-Initialen.

1. 215 : 134. Ein junger König sitzt ganz en face auf einem Sessel. Er hat ein bartloses Gesicht, in der Mitte gescheiteltes Haar mit bis auf die Schultern herabfallenden Locken. Sein langer Mantel ist an den Hüften gegürtet; vornen fällt der Rock kragenartig auseinander. In der Rechten trägt er ein Schwert, mit der Linken hält er den auf seinem Schosse liegenden Reichsapfel fest. Sein auf romanischen Säulen ruhender Sessel hat an der Rücklehne einen Halbbogen-Abschluss, der durch Krabben verziert ist, diese ist durch geschweifte Leisten mit den Seitenlehnen verbunden; am Ende der Seitenlehnen sind pinienartige Zapfen angebracht. — Darunter auf schwarzem Grunde die Inschrift: REGIMIẼTO DE LOS PRINCIPES. Abg. Haebler, K., The Early Printers of Spain and Portugal (s. o.) T. XXIII.

Am Schluss: Bücherzeichen der beiden Drucker: 54 : 41. Ein mit seinen Wurzeln ausgerissener Baum, an dem zwei Schilde hängen, die die Buchstaben «M (einardus)» und «S (tanislaus)» tragen. Abg. Haebler, K., Spanische und portugiesische Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Strassburg 1898. Fo. Tafel VIb; Haebler, K., Typographie ibérique du quinzième siècle (s. o.) T. LII, Nr. 98.

---

507. Lopez de Ayala, **Coronica del rey don Pedro primero.** Sevilla, Meynardo Ungut et Stanislao Polono, 1495. fol.

Litt. Hain-Copinger 10206; Brunet I, 591; Haebler. Early Printers etc. (s. o.) S. 126; Vergl. S. 206 f.

Ex. *Berlin Kupferstichk., Paris-St. Geneviève, Toledo.

Anm. Zahlreiche Initialen, teilweise aus Diego de Valera's Cronica de España (Hain 15767).

1a. 162 : 153. Buchüberreichung: Ein König sitzt im Hintergrunde auf einem Throne; seine linke Hand ruht auf einem Reichsapfel. Er wendet sich etwas nach der linken Seite hin, wo ein Mönch knieend dem Zeremonienmeister das Buch übergiebt. Links steht noch ein Mönch, rechts ein Berater des Königs. Auf beiden Seiten landschaftliche Ausblicke.

b. c. d. e. f. } Kleine Leisten in französischer Manier.

g. h. } Leisten in italienischem Renaissance-Geschmacke.

2a. 59 : 71. König Sancho: Ein König sitzt in der Mitte ganz en face; auf beiden Seiten stehen Berater.

b. 57 : 72. Auszug von Kriegern: Vornen befindet sich eine Reihe berittener Krieger, dahinter ein König zu Pferde. Dazwischen Waffenknechte zu Fuss.

c (zwischen a und b). Ein kleines Ornament.

3. 54 : 72. Krönung des Enrico I.: In der Mitte thront ein jugendlicher König; ein Kardinal setzt ihm die Krone auf, ein Bischof reicht ihm den Szepter. Ein Mann kniet vor dem Könige. Auf beiden Seiten stehen Geistliche.

3v. = 2a.

4. 56 : 72. Ein König sitzt in der Mitte, ein Bote überreicht ihm (links vornen) knieend einen Brief. An den Seiten stehen Höflinge.

4v. 56 : 72. Tod des Königs Enrico: Man sieht den toten König vor einer Mauer liegen. Zwei Personen laufen unter aufgeregten Gebärden von der linken Seite herbei, eine dritte sieht über die Mauer auf die Szene herab.

5v. Krönung Fernandos = 3.

6. 61 : 71. Ueberführung der Leiche: In einer gewölbten Krypta, in deren rechten Schiffe ein Altar steht, sieht man den Sarg, links davor den neuen König mit seinem Gefolge.

6v. 57 : 71. Kampfszene. Zwei Ritter haben einen dritten aus dem Sattel gehoben.

7a. 59 : 74. Einzug in Valencia: Man sieht den König und die Königin zu Pferde, von Berittenen und Fusstruppen umgeben.

b. 56 : 72. Tod des Don Alvardo: Der Tote liegt in einem Himmelbette; von rechts treten Geistliche ein.

7v. 59 : 74. Hochzeit Ferdinands mit Beatrice: Links steht die Braut mit den Brautjungfern, rechts der König mit seinen Begleitern. Der in der Mitte stehende Bischof führt ihre Hände zusammen.

8. = 2a.

8v. Der Maurenkrieg = 2b.

9. 54 : 73. Der Wiederaufbau der Kirche von Toledo: Links steht der König mit Geistlichen; auf der andern Seite sind Maurer an dem Bau einer Mauer beschäftigt.

10a. = 2a.

b. = 7a.

11v. = 2a.

12. 57 : 71. Eroberung einer Maurenfestung: Man sieht die Ankunft eines Ritterheeres vor einem Kastell.

12v. = 6v.

13v. 54 : 73. Krieger stehen vor den Mauern einer Stadt, die von Mauren verteidigt wird. Einer der Angreifer hat schon eine Leiter an die Mauern gelegt (Die Menschen sind viel zu gross im Vergleich zu der Mauer).

14v. = 1b etc.

15. = 1a.

15v. 57 : 71. Don Lorenzo Ruarez' Abschied: Ein Mann kniet rechts vor dem thronenden König. Links vornen sieht man einen (prächtig gezeichneten) Höfling.

16. 57 : 71. Don Lorenzo zu Pferd, dahinter sein Knecht, dessen Pferd zu scheuen scheint.

16v = 1b etc.

17. 56 : 73. Links steht ein König mit seinem Gefolge. Von rechts kommt ihm eine Procession von Mönchen entgegen.

17v. Hochzeit der Donna Juanna mit Louis von Frankreich = 7v.

18v. 56 : 72. Ein Krieger treibt beladene Maultiere vorbei.

19. Belagerung von Granada = 12.

19v. = 7b.

20. 60 : 73. Kampf mit den Mauren: Kampfszene. Auf der rechten Seite kämpft ein König mit seinem Gefolge. Von den Gegnern ist schon einer zusammengebrochen.

20v = 1a.

21a. 60 : 72. Empfang der Maurengesandtschaft: In einer Säulenhalle sitzt ein König mit seinem Gefolge; vor ihm kniet ein Gesandter, dahinter andere Personen.

b = 18v.

21v. = 11v.

22. = 19.

22v. = 18v.

23. = 7a.

23v. 58 : 74. Kapitulation von Granada: Der König erhält von einem Araber den Schlüssel zum Stadtthor, auf das jener mit der linken Hand hinweist.

24v. = 1b.

25. = 6v.

25v. = 13v.

27. = 16.

28a. = 6v.

b. = 13v.

28va. = 12.

b. 60 : 72. Seeschlacht: Man sieht zwei Schiffe, deren Kanonen gegen einander gerichtet sind.

29. = 23v.

30 v a. = 1 b.

b. 57 : 72. Ankunft der Flotte: Ein König sieht mit seinem Gefolge von einer an dem Meere gelegenen Loggia aus der Ankunft eines Schiffes zu.

31 v. = 6 v.

32 a. = 11 v.

b. = 6 v.

33. = 28 v b.

33 v. = 1 b.

34. = 13 v.

34 v. = 6 v.

35 a. = 1 b.

b. = 15 v.

35 v. = 1 a.

36 a. Vorbeifahrt der maurischen Flotte: Rechts liegt eine Stadt an der Meeresküste. In der Ferne sieht man mehrere Schiffe.

b. (2 Formstöcke) Links ein König = Diego de Valera, Cronica de España, Burgos 1487 (Hain 15767) S. 81. — Rechts ein schreibender Gelehrter.

c. (dazwischen) Eine kleine Ornamentleiste.

36 v a. = 23 v.

b. = 17.

37. 59 : 73. Ein Mann tritt von links in eine Versammlung sitzender Männer ein.

37 v (Aus drei Stöcken zusammengesetzt). Links der König = 36 b mit der Königin = Diego de Valera, Cronica de España, Burgos 1487 (Hain 15767) S. 81, rechts ein Knappe.

38. = 9.

38 v. = 1 a.

39 v. = 7 b

40 a. = 7 b.

b. = 6.

Am Schluss Druckerzeichen wie bei Aegidius Columna, Regimento de los principes, Sevilla 1494 (Hain 112).

---

811. La Istoria del noble Vespasiano emperador d' Roma, Sevilla, Pedro Brun, 1499. 4°.

Litt. Brunet V, 1152 f.; Haebler, K. The Early Printers of Spain and Portugal (s. o.) S. 96; Copinger 6195; Vergl. S. 207.

Ex. London.

Anm. Elf Illustrationsformschnitte und zahlreiche Renaissance-Initialen.

Abb. Haebler, The Early Printers etc. (s. o.). T. XXVI; Haebler, Typographie ibérique du quinzième siècle (s. o.) T. LVIII.

---

812. Vagad, Gauberte Fabricio de, **Coronica de aragon.** Saragossa, Paulo Hurus, 1499. fol.

Litt. Hain-Copinger 15758; Brunet, Man. V, 1026; (Harisse) Bibliotheca Americana Vetustissima. Additions. Paris 1872. 4°. S. 10 f.; Haebler, Early Printers of Spain and Portugal (s. o.) S. 115; Vergl. S. 207.

Ex. London, Paris, Paris-Mazarine, Madrid.

195 : 135. Ein Engel hält das Wappen von Arragonien, das unten links vier Maurenköpfe enthält; die unteren Zwickel sind durch zwei sich duckende Löwen ausgefüllt. Abg. Haebler, K., The Early Printers of Spain and Portugal (s. o.). T. XVIII.

Am Schluss: Druckerzeichen des Paulus Hurus = Boccaccio, De la mugeres illustres, Saragossa 1494, S. 106 (Vergl. S. XIII).

REGISTER

A. ALPHABETISCHE ÜBERSICHT ÜBER DIE ERWÄHNTEN INKUNABELN.

Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.

B. CHRONOLOGISCHE TABELLE DER BESPROCHENEN HISTORIENBÜCHER.

Bei den einzelnen Ausgaben sind die Zahlen der Seiten angegeben, in denen die angeführten Werke vornehmlich besprochen werden.

Historie vom grossen Alexander.	Boccaccio G. De claris mulieribus.	Rolevinc, Werner. Fasciculus temporum.	Columna, G. de. Historie von der Zerstörung Troias.
Augsburg 1473 30 f., IV f.	Ulm 1473 47 f, XII. s. l. (Ulm) e. a. germ. 47 f., XII f.		
	s. l. (Ulm) e. a. germ. 47 f., XIII.	s. l. (Köln) e. a. 59 f., XVI. Köln 1474. 60 f., XVI.	Augsburg 1474 33, VI f.
		Löwen 1475 64 f., XVI.	
		Köln 1476 61 f., XVI.	
		Speier 1477 68, XVI f.	
Augsburg 1478 31 f., VI.		s. l. (Köln) 1478 62, XVII.	
	Augsburg 1479 49, XIII.	Köln 1479 62 f., XVII. Venedig 1479 70 f., XVII.	Augsburg 1479 33, VII.
Augsburg 1480 31 f., VI.		Köln 1480 63 f., XVII. Venedig 1480 71 f., XVII f. Sevilla 1480 74, XVIII. Utrecht 1480 66 f., XVIII f.	
		Köln 1481 63 f., XIX. Venedig 1481 73, XIX f. Rougemont 1481 74 f., XX. Basel 1481 68 f., XX.	
		s. l. (Köln) e. a. 64, XXI. s. l. (Köln) e. a. 64, XXI. Memmingen 1482 64, XX. Basel 1482 69, XX f.	Augsburg 1482 33 f., VII f. s. l. (Augsburg) e. a. 34 f., VIII.
Augsburg 1483 31 f., VI.		Lyon 1483 gall. 76, XXI.	
	Löwen 1484 XIII.	Venedig 1484 73, XXI.	
		Venedig 1485 73, XXI.	
		Aquila 1486 73 f., XXI f.	
	Löwen 1487 50, XIII.	Strassburg 1487 69, XXII.	
Strassburg 1488 32 f., VI.	Strassburg 1488 50, XIII.	Strassburg 1488 69, XXII.	Augsburg 1488 35 f., VIII.
Strassburg 1489 32 f., VI.			Strassburg 1489 36, VIII.
		s. l. (Strassburg) e. a. 69 f., XXII. s. l. (Strassburg) e. a. 70, XXII.	
Strassburg 1493 32 f., VI.	Paris 1493 gall. 129, LI.		
	Saragossa 1494 hispan. 49 f., XIII.	s. l. (Strassburg) e. a. germ. 70, XXII.	
		Genf 1495 gall. 76 f., XXII f. Genf 1495 gall. 79 f., XXIII f.	
		s. l. (Lyon) e. a. 80, XXIV.	
		Lyon 1498 81, XXIV gall.	
			Strassburg 1499 36 f., VIII.

Josephus, Flavius, De antiquitate, de bello Judaico.	Rudimentum noviciorum.	Boccaccio, G. De casibus virorum illustrium et de claris mulieribus.	Petrarca, Fr. Libro degli uomini famosi.	Königshoven, Jac. v. Chronik von allen Kaisern, von allen Päbsten.	Tüsch, H. E. Burgundische Historie.
s. l. (Lübeck) e. a. 95 f., XXVII f.	Lübeck 1475 98 f., XXVIII.				
		Bruges 1476, gall. 136 f., LVIII f.	Verona 1476 156, LXVI.	Augsburg 1476 39 f., VIII f.	
					Strassburg 1477 51 f., XIII. Strassburg 1477 51 f., XIII f.
				Augsburg 1480 40 f., IX.	
		Lyon 1483, gall. 134 f., LVII. Paris 1483, gall. 120 f., XLV.			
				Augsburg 1487 40 f., IX.	
	Paris 1488, gall. 105 f., XXXII f.				
	Lyon 1491, gall. 113 f., XL f.				
Paris 1492, gall. 128 f., L f.					
		Paris 1494, gall. LIII. London 1494, angl. 122, XLVI.			

Historie vom Herzog Leopold.	Elimandus. Gesta Romanorum, holl.	Rupertus a Santo Remigio. Historie wie die Türken die christlichen Kirchen angefochten.	Büchlein vom Ursprung der Stadt Augsburg.	Richental, U. Konstanzer Konzilien-Buch.	Chronycle of Englonde.	Millet. La destruction de Troye.	Caesar, Julius. Commentarii.
Augsburg 1481 48 f., XI.	Gouda 1481 53 f., XIV.						
		Augsburg 1482 41 f., XI f.					
			Augsburg 1483 45 f., XII.	Augsburg 1483 142 f., LX f.	St. Albans, s. a. 83, XXIV f.		
	Zwolle 1484 54, XIV.					Paris 1484 123 f., XLVI f.	
						Lyon 1485 124 f., XLVII f. Lyon 1486 125 f., XLVIII.	Paris 1486 126, XLIX.
							Paris s. a. 126, XLIX. Paris s. a. 127, XLIX.
Augsburg 1491 44, XI f.						Lyon 1491 126 f., XLVIII.	s.l.(Gouda) e. a. holl. (Jeeste) 55 f., XIV.
					Westminster 1497 83, XXV.		
						Paris 1498 124, XLVII.	
						Lyon 1500 126, XLVIII f.	

Le Fèvre, R. Recueil des histoires Troyennes.	Lirar T. Chronik.	Bergomensis, J. F. Supplementum chronicarum.	Livius, Titus, Historiae Romanae decades.	Aretinus, L. La guerre punique.	Komst van Keyser Frederyck.	Histoire de G. de Boullion.	Valera, Diego de, Cronica de España.
Haarlem 1485 189 f., LIX. Lyon 1486 135, LVII.	Ulm 1486 143 f., LXII f. s. l. (Ulm) e. a. 148, LXIII.	Venedig 1486 84 f., XXV f.	Paris 1486 57, XV.	s. l. (Paris) e. a. 57, XV.	s. l. (Gouda) e. a. 55, XIV.	Gouda s. a. 140 f., LIX f.	Burgos 1487 206, LXXVI.
Paris s. a. 127 f., XLIX f. Lyon 1490 135, LVII.		Venedig 1490 87 f., XXVI f. Venedig 1491 ital. 88, XXVII. Venedig 1492 88 f., XXVII.					
Lyon 1494 135 f., LVII f.			Venedig 1493 198 f., LXXV. Venedig 1495 198 f., LXXV.				
	Strassburg s. a. 189, LXIX.					Paris s. a. 182 f., LV f.	

Chroniques de Normendie.	Roman des neuf preux	Thuroz, Johannes de, Chronica Hungariae.	Lucan, Suétone Salluste.	La hystoria Real di franza.	Orose.	Plutarchus, Vitae.	Botho, Chronik der Sachsen.
Rouen 1487 133 f., LVII.	Abbeville 1487 118, XLIV.						
		Brünn 1488 149 f., LXIII f. — Augsburg 1488 152 f., LXIV f.					
			Paris 1490 118 f., XLIV f.				
				Modena 1491 156 f., LXVI.	Paris 1491 119 f., 128, L.	Venedig 1491 197 f., LXXIV f.	
							Mainz 1492 162 f., LXVI.
						Venedig 1496 198, LXXV.	
Rouen s. a. 134, LVII.			Paris 1500 119, XLV.				

Verardus, C. Historia Bethica.	Cronycles of the Londe.	Bonnor, Arbre de batailles.	Schedel, H. Liber chronicarum.	Les grands Chroniques de France.	Columbus, Chr. De insulis nuper repertis.
s. l. e. a. gall. 132, LIV. Basel 1494 185, LXVII.	Antwerpen 1493 141, LX.	Paris 1493 129 f. LI.	Nürnberg 1493 172 f., LXVI. Nürnberg 1493 germ. 172 f., LXVI.	Paris 1493 130, LII f.	s. l. (Basel) e. a. 185, LXVII. Florenz ital 185 f., LXVII. Paris s. a. 132, LIV. Paris s. a. 132, LIV. Basel 1494 185, LXVII. Florenz 1495 ital. 186, LXVII. s. l. (Basel) e. a. 185, LXVII. Strassburg 1497 germ. 186, LXVII.
			Augsburg 1496 germ. 181 f., LXVI. Augsburg 1497 lat. 181 f., LXVI.		
			Augsburg 1500 germ. 181 f., LXVII.		

Herodotus. Historiarum libri.	Columna, Aeg. de. Regimento de los principes.	Ayala, L. de. Coronica del rey don Pedro.	Boccaccio G. De casibus virorum illustrium.	Entrée de Charles VIII à Rome.	Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale.	Caorsin, G. Opera.	Vie de Robert Le Diable.
Venedig 1494 198, LXXV.	Sevilla 1494 205 f., LXXVII.						
		Sevilla 1495 206 f., LXXVII f.	Sevilla 1495 hisp. 122 f., XLVI.	Paris s. a. 132, LV.			
					Paris 1496 gall. 130, LIII f.	Ulm 1496 186 f., LXVII f.	
							Paris 1497 130, LIV.
						s. l. (Strassburg) e. a. Belagerung von Rhodos 188, LXIX.	

Chronik van Brabant.	Bergomensis, J. F. De claris selectisque mulieribus.	Sallustius Crispus. De bello Catilinare.	Entrée de Louis XII à Paris.	Joustes faictes à Paris après l'entrée de Louis XII.	Kölner Chronik.	Ystoria di Vespasiano.	Vagad, G. F. Cronica de Aragon.
Antwerpen 1497 194 f., LXXIV.	Ferrara 1497 201 f., LXXV f.	Zwolle s. a. 56, XIV f.	Paris s. a. 132, LV.	Paris s. a. 132, LV.	Köln 1499 189 f., LXIX f.	Sevilla 1499 207, LXXVIII.	Saragossa 1499 207, LXXVIII.

Jörg v. Nürnberg, Geschicht von der Türkey.	Schradin, N. Chronik des schwäbischen Krieges.	Gaguin. Chroniques de France.	Sallustius Crispus. Bellum Jugurthinum.	Historie vom Herzog Ernst	Reali di Francia.	Historia di Lucrezia.	Rappresentazione di Ottaviano.	Guerra del Turco.
s. l. e. a. 188, LXIX. Nürnberg 1500 188 f., LXIX.	Surse 1500 192 f., LXXIII f.	Paris 1500 130, LIII.	Zwolle s. a. 56, XV.	ERSCHEINUNGSJAHR UNBESTIMMBAR.				
				s. l. (Augsburg) e. a. 42 f., X f. s. l. (Augsburg) e. a. 42 f., XI. s. l. (Augsburg) e. a. 42 f., XI. s. l. (Augsburg) e. a. 43, XI.	s. l. (Florenz) e. a. 203, LXXVI.	s. l. (Florenz) e. a. 204, LXXVI.	s. l. (Florenz) e. a. 203 f., LXXVI.	s. l. (Florenz) e. a. 204, LXXVI.

C. ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER INKUNABELN, DIE NICHT BERÜCKSICHTIGT WERDEN KONNTEN.

Bergomensis, J. P. Supplementum chronicarum, Venedig 1500.
Litt. Hain 2810.

Bonnor, H. L'arbre des batailles. Paris, Jehan Du Pré, 1493. fol.
Litt. Brunet I, 379; Copinger 1214.
Ex. London.

— Paris, Jehan Du Pré, 1495.
Litt. Hain 3641.

Chroniques de Normendie, Rouen (Natalis de Harsy), 1487.
Litt. Brunet Man. I, 1872; Brunet La France Litt. S. 59; Copinger 1597.
Anm. Unillustriert?

Columbus, Christoph, Cartà à Luis de Santangel. Barcelona, Juan Rosembach, 1493.
Litt. Copinger 1701.
Anm. Unillustriert?

Columna, Aegidius. Regiment dels princeps. s. l., Nicolaus Spindeler, 1480.
Litt. Hain 110 (?); Brunet I, 58; Haebler S. 96.
Ex. Madrid, Paris.
Anm. Unillustriert?

Columna, Guido de. Hystori von der erstörung der . . . statt Troia. s. l. e. a.
Litt. Hain 5512.
Anm. Vielleicht identisch mit Hain 5513.

— holl. Antwerpen, Rol. van der Dorpe. s. a. (ca. 1500).
Litt. Campbell 876; Conway S. 188 f., 317, 846; Copinger 1707.
Ex. Brüssel Alph. Willens; London (neue Erwerbung).

Curtius, Quintus, Historia de Alexandro, Sevilla, Ungut et Polonus, 1496.
Litt. Hain 5891 (Copinger III. S. 257); Haebler 126.
Ex. Lissabon, London.
Anm. Unillustriert?

Guerra e el conquisto da Granada. s. l. e. a. (Florenz ca. 1492). 4°.
Litt. Copinger 2788.
Ex. London, Paris-Mazarine.

Herczog Ernsts ausfart, Erfurt, Joh. Spörer, 1500.
Litt. Panzer Zus. 92, 508 b; Hain 6676; Muther 677.
Ex. Früher in Panzers Besitz.

Historie van Herthoge Gouert van Bulioen. s. l. e. a. (Antwerpen, Godfr. Back, ca. 1500).
Litt. Hain-Copinger 3686; Campbell 341; Potthast I, 144 Nr. 2.
Ex. Gand, Prof. Serrure; in München ist ein Ex. trotz des Sternchens bei Hain nicht auffindbar.

Historie vom grossen Alexander, Augsburg, Blaubirer, 1478.
Litt. Hain 787, Muther 194.

— Augsburg, Sorg, 1486.
Litt. Hain 790, Muther 82.

— Augsburg, Schobser, 1486.
Litt. Muther 200.

— Augsburg, Schobser, 1487.
Litt. Muther 201.

— Historie van de grooten coninc Alexander, Delff in Hollant, 1491.
Litt. Panzer I, 373, 36; Hain-Copinger 796; Campbell 960.
Anm. Unillustriert?

Le Fèvre, R. Le recueil des histoires de Troyes, s. l. (Antwerpen, G. Leeu) e. a.
Litt. Brunet III, 926; Campbell 961 (und III. Suppl.); Copinger 2490.

Livius, Titus, Las decadas de Tito Livio. Salamanca 1497.
Litt. Hain-Copinger 10150; Haebler S. 103.
Ex. Lissabon, London, Paris.

Maximilians Wahl und Krönung. s. l. e. a. (n. 1486).
Litt. Neutwig, H. Die Wiegendrucke in der Stadtbibliothek zu Braunschweig. Wolfenbüttel 1891. 8°. S. 237, Nr. 399.
Ex. Braunschweig.

— Stuttgart, s. a. (n. 1486).
Litt. Hain-Copinger 10929.
Ex. London.
Anm. Unillustriert?

Robert le Dyable, La vie de. Lyon, P. Mareschal et B. Chaussard, 1496. 4°.
Litt. Brunet, La France litt. S. 179; Brunet IV, 1328; Copinger 5132; Vergl. S. 132.
Ex. Paris.

Rolevinck, Werner, Fasciculus temporum. Lyon 1490 (franz.?).
Litt. Hain 6942.

Valera, Diego de, Cronica de, España. Tolosa, Henricus Mayer, 1489.
Litt. Panzer III, 50, 6; Hain 15768; Brunet V, 1040.
Anm. Unillustriert?

— Saragossa, Paulus Hurus, 1493.
Litt. Brunet V, 1040; Hain-Copinger 15770 (Copinger III, S. 289); Haebler, S. 113.
Ex. Paris.

— Salamanca 1493.
Litt. Hain 15771; Brunet V, 1040; Haebler S. 102.
Ex. Wien.

— Salamanca 1495.
Litt. Hain-Copinger 15772; Brunet V, 1040; Haebler S. 103.
Ex. Paris, Wien.

— Salamanca 1499.
Litt. Haebler 103; Copinger III, 5921.

— Salamanca 1500.
Litt. Haebler S. 104; Copinger III, 5922.
Ex. Lissabon, London.



D. VERZEICHNIS DER KÜNSTLER, DRUCKER UND VERLEGER.

E. BERICHTIGUNGEN.

Seite 34, Zeile 8 von unten «wahrscheinlich» statt «wahrscheintich».
» 47, Anm. 57: «Hain 3333» statt «Hain 3323 .
» 49, Zeile 19 von oben: 1479 statt 1478.
» 49, » 20 » » «Alexander» statt «Columna».
» 50, » 13 » » 1487 statt 14.
» 67, » 16 von unten: «salvationis» statt «savationis».
» 86, » 3 » » «venezianischer» statt «venzianischer».
» 117, » 4 » » «Gerard in Abbeville» statt «Gerardin Abbeville».
» 118, » 2 von oben: «Das Buch ist 1487 datiert» (der folgende Satz ist auszulassen).
» 126, » 8 » » «Roman du chevalier Bertrand de Guesclin» statt «Roman de chevalerie française».
» 156, » 4 von unten: «La hystoria Real» statt «La hystoria e Real».
» IX, 1. Spalte, Zeile 9 von unten: «Schoensperger 1487» statt «Schoensperger 1483».
» IX, 2. » » 3 von oben fehlt: Augsburg, Bämler 1482, fol.
» XIII, 2. » » 15 von unten «Monographs» statt «Monugraphes».
» XV. Tabelle. Nr. V. «Speier 1477» statt «Trier 1477».
» Nr. XXIII. «Venedig 1485» statt «Venedig 1495».
» XXXVIII, 2. Spalte, Zeile 28 von oben: «Arcadius» statt «Areadius».
» LIX, 2. Spalte, Zeile 9 von unten «Gouda» statt «Gonda».
» LXXVI, 2. Spalte, Zeile 20 von oben «Monographs» statt «Monugraphs».



